

UNIVERSITÉ DE BORDEAUX
FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE

ANNÉE 1921-1922 N° 83

DE L'INFLUENCE
DE LA
PSYCHONEVROSE TUBERCULEUSE

dans l'Œuvre de Watteau et de Chopin

THÈSE POUR LE DOCTORAT EN MÉDECINE

présentée et soutenue publiquement le Vendredi 13 Janvier 1922

PAR

Gaston-Jean-Baptiste-Alphonse PUJOL

Né le 14 Novembre 1896, à Carcassonne (Aude)

Examineurs de la Thèse	{	MM. CRUCHET, professeur, <i>Président.</i>	}	<i>Juges</i>
		CHAVANNAZ, professeur		
		VENOT, agrégé.		
		GUYOT, agrégé		

**Le Candidat répondra aux questions qui lui seront faites
sur les diversés parties de l'Enseignement médical.**

BORDEAUX
Imprimerie R. TAILLEBOURG, 80 bis, Cours de l'Argonne

1922

UNIVERSITÉ DE BORDEAUX

FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE

ANNÉE 1921-1922 N° 83

DE L'INFLUENCE

DE LA

PSYCHONEVROSE TUBERCULEUSE

dans l'Œuvre de Watteau et de Chopin

THÈSE POUR LE DOCTORAT EN MÉDECINE

présentée et soutenue publiquement le Vendredi 13 Janvier 1922

PAR

Gaston-Jean-Baptiste-Alphonse PUJOL

Né le 14 Novembre 1896, à Carcassonne (Aude)



Examineurs de la Thèse

{	MM. CRUCHET, professeur, <i>Président</i> .	}	<i>Juges</i>
	CHAVANNAZ, professeur		
	VENOT, agrégé.		
	GUYOT, agrégé		

**Le Candidat répondra aux questions qui lui seront faites
sur les diverses parties de l'Enseignement médical.**

BORDEAUX

Imprimerie R. TAILLEBOURG, 80 bis, Cours de l'Argonne

1922

FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE DE BORDEAUX

M. SIGALAS. Doyen

PROFESSEURS HONORAIRES

MM. LANELONGUE, BADAL, JOLYET, PITRES, GUILLAUD

PROFESSEURS

MM.		MM.	
Clinique interne . . .	ARNOZAN.	Pharmacie	DUPOUY.
	CASSAET.	Zoologie et Parasitologie	MANDOUL.
Clinique externe . . .	CHAVANNAZ.	Médecine expérimentale.	FERRE.
	VILLAR.	Clinique ophtalmologiq.	LAGRANGE.
Pathologie et thérapeu-		Clinique chirurgicale, in-	
tiques générales . . .	CRUCHET.	fantile, orthopédie.	DENUCÉ.
Clinique d'accouchem".	RIVIÈRE.	Clinique gynécologique.	BEGOUIN.
Anatomie pathologique.	SABRAZES.	Clinique médicale des	
Anatomie	PICQUÉ.	maladies des enfants .	MOUSSOUS.
Anatomie générale et his-		Chimie biologique . . .	DENIGES.
tologie	G. DUBREUIL.	Physique pharmaceutiq.	SIGALAS.
Physiologie.	PACHON.	Pathologie exotique . .	LE DANTEC.
Hygiène.	AUCHE.	Clinique des maladies des	
Médecine légale . . .	VERGER.	voies urinaires . . .	POUSSON.
Physique biologique et		Clinique des maladies cu-	
clinique d'électricité		tanées et syphilitiques.	W. DUBREUILH
médicale	BERGONIÉ.	Clinique psychiatrique .	ABADIE.
Chimie	CHELLE.	Clinique d'Oto-Rhino-Laryngologie	MOURE.
Botanique et matière		Toxicologie	BARTHE.
médicale	BEILLE.		M. PRINCETEAU

AGRÉGÉS EN EXERCICE

	MM.		MM.
Anatomie et embryologie	{ N...	Médecine générale	{ LEURET.
	{ N...		{ DUPÉRIÉ.
Histologie	LACOSTE chargé		{ CREYX.
Physiologie.	DELAUNAY.	Maladies mentales . . .	{ MICHELEAU.
Anatomie pathologique.	MURATET.	Médecine légale . . .	{ PERRENS.
Parasitologie et sciences	R. SIGALAS, chargé.		{ LANDE.
naturelles	N...	Chirurgie générale . . .	{ GUYOT.
Physique biologique et			{ ROCHER.
médicale	RÉCHOU.		{ DUVERGEY.
Chimie biologique et mé-			{ PAPIN.
dicale	N...	Obstétrique.	{ PERY.
	PETGES.		{ FAUGÈRE.
Médecine générale . . .	CARLES (J.).	Ophtalmologie.	{ TEULIÈRES.
	MAURIAC.	Pharmacie	{ LABAT.
			{ N...

CHARGÉS DE COURS

	MM.
Cours de clinique dentaire	CAVALIE.
Cours complémentaire de Thérapeutique et Pharmacologie	CARLES.
Cours complémentaire de Médecine opératoire.	VENOT.
Cours complémentaire d'Accouchements.	PERY.
Cours complémentaire d'Ophtalmologie	CABANNES.
Cours complémentsaire de Puériculture	ANDERODIAS.
Cours complémentirire de Climatologie et Hydrologie médicale	SELLIER.
Cours complémentaire de démonstrations et préparat. pharm.	LABAT.
Cours complémentaire de chimie	RANGIER.
Cours complément-aire de Vénérologie	PETGES.
Cours complémentaire de Pathologie interne	MAURIAC.
Cours complémentaire de Pathologie externe	GUYOT.
Cours complémentaire d'orthopédie chez l'adulte, pour les	
accidentés du travail, les mutilés de guerre et les infirmes.	ROCHER.
Cours complémentaire annexe de prothèse et rééducation	
professionnelle	GOURDON.

Par délibération du 5 août 1879, la Faculté a arrêté que les opinions émises dans les Thèses qui lui sont présentées doivent être considérées comme propres à leurs auteurs, et qu'elle n'entend leur donner ni approbation ni improbation.

AUX MIENS

A MES AMIS

A MES JUGES

Digitized by the Internet Archive
in 2026

A MON PRÉSIDENT DE THÈSE
MONSIEUR LE PROFESSEUR CRUCHET

Professeur de Pathologie et Thérapeutique générales

Médecin des Hôpitaux

Chevalier de la Légion d'Honneur

Officier de l'Instruction Publique

Qui sut nous encourager dans notre
tentative.

En très respectueux hommage.

AVANT-PROPOS

On s'est peu occupé en général d'étudier le rapport existant entre l'état physique ou mental de l'artiste et le sens de l'œuvre d'art. Cependant, nul maintenant n'oserait plus nier l'influence profonde de troubles physiologiques, quels qu'ils soient, sur le psychisme de l'individu; et il nous est permis de supposer que l'état de mal phtisique peut influencer sur le génie artistique.

Nous ne méconnaissons pas la difficulté de notre tentative; aussi notre essai sera timide, et nous nous excusons presque d'oser évoquer un état pathologique dans l'examen d'une œuvre d'art.

Elle est longue, la funèbre liste de ces grands artistes phtisiques, parmi lesquels Jules Laforgue et Albert Samain, Musset et Keats, Watteau et Raphaël, Bonington et Aubrey Beardsley, Chopin et Mozart, Schubert, Novalis, Weber, Molière même, et bien d'autres, jetèrent la brusque lueur de leur génie, flambeaux magnifiques, qui surent allier des délicatesses supra-terrestres à leurs douloureuses extases et joindre un désir inassouvi de créer à une extraordinaire précocité.

Les littérateurs se sont peu intéressés à la psychologie du phtisique, affectant de confondre avec une tare cet état d'âme si spécial. Octave Mirbeau dans *Le Journal d'une femme de chambre* nous a montré certains détails d'une

névrose phthisique; mais à côté d'erreurs cliniques, l'analyse méthodique a manqué. Il nous a fallu la finesse pénétrante des Goncourt, avec le « roman réaliste », pour établir leurs types sur des observations cliniques rigoureuses. *Madame Gervaisais* et *Germinie Lacerteux* nous offrent des cas pathologiques parfaitement étudiés.

Nous tâcherons de montrer dans notre travail que Watteau et Chopin, si différents *a priori* dans leur œuvre, dans leur tempérament, présentèrent cependant les caractères communs à toute une série d'artistes phthisiques « dont l'Art a été une équivalence cérébrale de l'affection pulmonaire, et qui y ont trouvé en même temps que la mort le secret d'une admirable, douloureuse et insolite poésie » (1).

Nous résumerons les caractères si particuliers du tuberculeux artiste, que dans une thèse précédente notre ami Duga a mis en relief au sujet d'un poète, Albert Samain, et nous essayerons de continuer en montrant cette influence sur un art déjà plus immatériel que la poésie, la peinture, puis sur l'art encore plus idéal et suggestif, la Musique.

Notre camarade Duga, dans son essai de pathogénie de névrose tuberculeuse chez le poète, a parlé d'une intoxication des centres supérieurs par les toxines du bacille de Koch. Tel est aussi notre avis, et, de même que la poésie, la peinture et la musique sont formes diverses de l'expression artistique, de même nous pensons qu'une même excitation toxique, agissant sur des terrains différents, produira des réactions, non pas semblables, mais concordantes cependant.

Nous verrons chez Watteau et chez Chopin les analogies de leur douloureuse existence, et jusque dans leur œuvre nous distinguerons la griffe caractéristique de la phthisie.

Si nous avons rapproché Watteau de Chopin, c'est que sous la grâce brillante et légère du premier, à travers ses fêtes galantes, ses bals, et ses concerts champêtres, « tout

(1) C. Mauclair : *Watteau*, Préface, *Renaissance du Livre*.

ce qu'une imagination heureuse peut inventer de plus riant et de plus aimable » (1), apparaît « la grande âme pleine du mystérieux enivrement de la désespérance, âme atteinte de ce qu'on a pu appeler la maladie de l'infini » (2), et nous pensons nous aussi comme Maclair, que l'œuvre de Watteau était « l'illustration de l'état d'âme d'un phthisique caractérisé » ; le premier, Maclair, présenta cette thèse, mais il ne fit qu'esquisser et n'entra pas dans le détail des faits cliniques, allant même jusqu'à des erreurs dans ses explications, mais il nous suffit que notre travail corrobore son idée.

Et si nous avons entendu de Chopin les accents de tendresse fiévreuse, le rythme de passion désespérée, nous parlerons moins de ressemblances entre eux que d'une sorte de « solidarité donnée aux esprits par la plus intellectuelle, la plus mystérieusement psychique des maladies » (3).

Watteau et Chopin furent tous deux des « phares », selon le mot de Baudelaire, des précurseurs géniaux et intuitifs, singulièrement attirants, qui sans presque rien devoir au monde extérieur, passèrent distraits et comme hallucinés.

(1) Th. Gautier : *Guide de l'Amateur*.

(2) C. Maclair : *Watteau*. Préface.

(3) Id.

CHAPITRE I

La psychonévrose tuberculeuse chez les artistes

Définir l'Art, juger l'Artiste, dépasseraient le but de cet essai, et d'ailleurs, nous ne le tenterons pas; il n'est point en effet nécessaire d'analyser pour goûter, et l'Art a cela de particulier qu'il s'adresse à nos sens plutôt qu'à notre raison: un tableau flatte ou heurte l'œil, un morceau de musique enchante ou blesse l'oreille; si donc l'œuvre d'art agit sur notre esprit, c'est moins par elle-même que par une sorte de suggestion. Selon Nietzsche « plus l'œil et l'oreille deviennent susceptibles de pensée, plus ils s'approchent des limites où ils deviennent immatériels: le plaisir est mis dans le cerveau, les organes des sens même deviennent mous et faibles, le symbolique prend de plus en plus la place du réel » (1), et ce sont justement ces qualités spécifiques qui créent le sentiment artistique. La tuberculose pulmonaire, bien entendu, ne saurait engendrer le génie chez l'artiste; mais si chacun révèle à sa naissance des dons divers, une sensibilité plus ou moins aiguë, une hérédité nerveuse plus ou moins lourde, un tonus mental enfin très

(1) Nietzsche : *Humain, trop humain* (aph. 217).

différencié, la même cause morbide, agissant et par sa chronicité et par sa toxicité, va imprimer à la forme de son inspiration, comme une identique orientation.

Répondant à la question, « Y a-t-il une psychologie du tuberculeux ? » Béraud conclut : « Il faut reconnaître au tuberculeux pulmonaire des traits qui lui sont personnels... lui gardant, au milieu de tous, une physionomie originale et vite reconnue, traits que ni la maladie, ni la chronicité, ni l'indolence, ne peuvent expliquer, mais que l'on peut vraisemblablement rattacher à une action directe de la tuberculose » (1). Et voilà qui nous autorise à préciser ces traits typiques, à la suite de travaux et observations nombreuses.

On a pu noter, au seul point de vue physique, comme un lien de parenté entre les phtisiques, c'est le « facies amabilis » bien connu ; outre la maigreur prononcée, le teint cireux, la peau diaphane que l'on retrouve chez tous, une certaine analogie perce dans le regard ; le visage du poitrinaire apparaît douloureux mais tranquille et les yeux, largement cerclés, semblent exprimer un « spleen » indéfinissable. Qui n'a été frappé de ces ressemblances ? Chez les artistes, le fait est aussi fréquent : Raphaël, dans sa « *Tête d'adolescent* », portrait de l'auteur selon la tradition, apparaît « suivant à travers sa rêverie nonchalante un rêve charmant » (2). Watteau, dans le tableau de Boucher, joint à une physionomie douce et songeuse, un regard infiniment triste et comme résigné ; Chopin, dans le portrait de Delacroix, est particulièrement ravagé et douloureux. Chez tous les phtisiques, quelle que soit leur origine, surgit cet attrait quasi-magnétique qu'ils inspirent ; il y a moins de la pitié dans cette attirance qu'un charme réel, et rares sont ceux qui ne firent pas naître autour d'eux des affections très vives.

Il semblerait pourtant que les tuberculeux fassent tout

(1) Béraud : *Psychologie du tuberculeux*. Thèse, Lyon 1902.

(2) Th. Gautier : *Guide de l'Amateur*, au Musée du Louvre.

pour décourager l'intérêt de l'entourage ; en effet, dès le début de l'atteinte bacillaire, un syndrome constant est signalé : c'est une instabilité d'humeur, une irritabilité généralisée qui se manifeste par des caprices étranges et soudains, des violences et des bizarreries. Le phtisique devient contrariant, insupportable, quitte à se reprocher amèrement ses torts par la suite, car son caractère suit les phases favorables ou aggravantes de la maladie. Chez tous les phtisiques se retrouvent ces traits plus ou moins accentués ; George Sand a révélé de Musset son aptitude à faire souffrir (*Elle et Lui*), et de Chopin « Fâché, Chopin était effrayant... il semblait prêt de suffoquer et de mourir », (*Histoire de ma vie*) ; entre des périodes de douceur exquise, surviendront des méchancetés redoutables et des mots de féroce ironie.

Comme conséquence de l'éréthisme généralisé, apparaît le plus souvent chez eux un développement anormal du sens génital ; la forme de l'érotisme phtisique est particulièrement enivrante et vertigineuse, c'est une « fièvre de vie » intense, les malades semblent vouloir oublier et s'étourdir, courant voluptueusement vers une sorte de « suicide chronique ». Leurs prouesses amoureuses deviennent quasi-incroyables, eu égard à leur déchéance physique, « ce sont souvent des surmenés du travail ou du plaisir » (1). Cette frénésie sexuelle peut n'être qu'un éclair, une fringale, et disparaître rapidement, surtout chez le phtisique intellectuel ; mais toujours elle se montre et donne à son esprit une tournure plus ou moins sensuelle, c'est ainsi que Watteau qui fut chaste, selon l'opinion générale de ses amis, fut le peintre des amours légères et des galanteries. Ici intervient chez l'artiste, pour le détourner de sa furie génitale, une cause prépondérante qui est son talent ; « Les artistes ne sont pas les hommes de la grande passion... leur vampire, leur talent jalouse généralement de pareils

(1) Béraud : *Psychologie du tuberculeux*. Thèse, Lyon 1902.

gaspillages de force que l'on appelle passion... avec du talent, on vit sous le vampirisme de son talent » (2). Le phthisique artiste ne fera pas exception à la règle : « L'amour, c'est la seule force, c'est le seul soutien du poitrinaire, son seul espoir dans la vie » (3), il sera même parfois un grand amoureux, un violent passionné comme Musset, Samain ou Chopin, mais plus souvent encore, ses aspirations vers un idéal inabordable, feront de lui un chaste timide comme Watteau, comme Mozart : « l'érotisme des tuberculeux revêt souvent une couleur psychique affective, un sentimentalisme amoureux tout spécial » (Morselli) ; par son sentiment d'un amour sublime et irréel, il sera alors emporté vers la ferveur religieuse, l'exaltation mystique, ainsi que nous le verrons plus loin. Rémy de Gourmont, dans sa « *Physique de l'Amour* », a voulu voir une corrélation entre la copulation complète et l'intellectualité, et selon lui, à une excitabilité plus grande de la sphère génitale correspondrait une sensibilité accrue dans tous les domaines de l'intelligence ; il est à remarquer, en effet, que les diminués génitaux, comme les prostatiques, les castrés, les varicocéleux, et d'une façon générale les impuissants, subissent dès qu'ils sont frappés, une dépression psychique profonde. Il est certain que les troubles génitaux augmentent encore l'émotivité individuelle.

Il y aurait à la base de cet éréthisme, causé par l'infection bacillaire, une hyperesthésie sensorielle généralisée ; d'ailleurs l'hyperesthésie n'est pas particulière à la bacillose pulmonaire et s'observe souvent dans les états pathologiques chroniques ; les névropathes, les intoxiqués lents (opiomanes, cocaïnomanes, morphinomanes) sont à rapprocher des phthisiques à ce point de vue ; n'a-t-on pas été jusqu'à dire du poitrinaire que c'est un « nerveux » ? Heine, Poë, Verlaine, Schumann, Baudelaire, Huysmans, furent de ces

(2) Nietzsche : *Volonté de puissance* (aph. 368). (Mercure de France).

(3) Daremberg : *Le cœur des tuberculeux*. Journal des Débats, 7 sept. 1899.

hyperesthésiés, dont la sensibilité, dans ce qu'elle avait de suraigu et vraiment maladif, s'apparente à celle des phthisiques.

En résumé, se révélant dès le début de l'atteinte bacillaire, puis évoluant à la période d'état, au fur et à mesure des progrès de l'affection pulmonaire, hyperexcitabilité généralisée, qui va donner à la sensibilité déjà affinée de l'artiste une forme nettement « malade et endolorie » (1). G. Sand a pu dire de Chopin : « le pli d'une feuille de rose le fait saigner ». A travers l'hyperesthésie des sens, l'artiste subira, avec une acuité torturante, les contrariétés les plus infimes ; il aura l'oppression et la terreur de certains contacts ; il percevra les nuances les plus subtiles du monde extérieur ; à côté de désolations muettes, ces « minuits de l'âme », il aura des joies secrètes et inquiétantes, comme quintessenciées. Malgré que l'instabilité et le polymorphisme semblent symptomatologiques chez les poitrinaires, les phénomènes extrêmes d'asthénie et d'hyperexcitabilité se succèdent fréquemment chez le même individu.

Dans le domaine intellectuel se retrouve aussi accentué le même trait d'éréthisme déjà étudié, hyperexcitabilité indéniable, surtout au début, et précédant l'asthénie cérébrale ultérieure. Letulle a insisté sur la précocité des enfants tuberculeux, « les amis du sujet assistent à une floraison intensive de ses qualités, à une poussée de son intelligence » (2). Béraud signale aussi une « originalité d'esprit, des aptitudes intellectuelles contrastant avec l'éducation élémentaire qu'ils ont reçue, avec le milieu vulgaire où ils ont vécu jusqu'alors » (3).

L'intelligence et la volonté semblent réagir différemment suivant l'individualité des malades, les uns étant stimulés, d'autres déprimés. Mais la plupart des artistes se ressen-

(1) Béraud : *Psychologie du tuberculeux*. Thèse, Lyon 1902.

(2) Letulle : *Essai sur la psychologie des tuberculeux*. Archives Générales de Médecine 1900.

(3) Béraud : *Psychologie du tuberculeux*. Thèse, Lyon 1902.

tiront fortement dans leurs œuvres de cette maturité hâtive, qui fit d'eux des maîtres en peu d'années (Raphaël, Watteau, Mozart). « L'instinct le plus profond de l'artiste, va-t-il à l'art, ou bien, n'est-ce pas plutôt au sens de l'art, à la vie, à un désir de vie ? » (4).

La violence de l'inspiration, cette « vis creativa », qui pousse l'artiste à enfanter de son œuvre presque malgré lui, est certainement une forme très particularisée de sa puissance de volonté, « car chez eux (les artistes), cette force subtile qui leur est propre, cesse généralement où cesse l'art et où commence la vie » (2).

Or, la volonté, si elle peut rester normale chez les phthisiques, tend presque toujours vers deux aspects extrêmes : hyperexcitation ou dépression.

D'un côté, l'hyperexcitation de la volonté n'est qu'un effet de l'éréthisme; on se trouve alors en présence de phthisiques farouchement énergiques que rien n'arrête, doués d'une volonté tenace et obstinée, « lancé, le tuberculeux ne s'arrête plus » (3); ce sera donc pour l'artiste qui verra sa volonté canalisée dans son art, un levier singulièrement puissant. Le monodéisme exerce chez lui une influence capitale en lui permettant de réagir le moins aux actions émotives banales, « tout développement de la personnalité dans un sens déterminé, inhibe en quelque sorte l'émotivité dans les autres domaines. » (4).

M. le Professeur Mauriac a cité divers cas de tuberculeux résistant obstinément aux fatigues et au surmenage de la guerre, malgré des lésions avancées, donnant ainsi la preuve d'une volonté presque surhumaine (5).

D'autre part, survient par la suite une paresse totale de la volonté, aboulie foncière, se marquant par une tendance au repos, une insouciance absolue du lendemain; elle est

(4) Nietzsche : *Crépuscule des idoles. Flâneries inactuelles*.

(2) Nietzsche : *Gai savoir* (aph 299).

(3) Béraud : *Psychologie du tuberculeux*. Thèse, Lyon, 1902.

(4) Déjerine : *Manifestations fonctionnelles des psychonévroses*.

(5) Docteur Mauriac, *Journal de Médecine de Bordeaux* 1916.

un effet probable de l'asthénie musculaire et résulterait de la difficulté de tout effort.

Il semble que c'est au fur et à mesure de son évolution, quand la tuberculose devient plus avancée, mais seulement alors, que l'intellectualité devient paresseuse, c'est une « courbature intellectuelle », rebelle à l'action, qui se traduit par un élan irraisonné vers la rêverie. Le phthisique devient le fervent « ami du rêve », il apprend à connaître les douces joies de l'extase et se complaît dans la « tour d'ivoire » qu'il peuple de tous ses songes. Il subit l'attrait de ce qui est vague, indistinct et voilé, de ce qui ne blesse pas ses sens meurtris, il va au « flou » de la littérature et des arts, il a des jouissances délicates; « il y a un état d'esprit du phthisique intellectuel qui coordonne toutes les délicatesses suprêmes que le sentiment de la fin imminente peut conférer à un esprit noble » (1); ces artistes ont alors des âmes féminines, vibrant exquisement aux moindres sensations, tous ont le culte de la femme en qui ils retrouvent un peu d'eux-mêmes.

Et ainsi, peu à peu, se fait jour une certaine « neurasthénie intellectuelle », qui suit les progrès de l'aboulie. Proportionnée à la dépression neurasthénique apparaît la tristesse. « La tristesse est la règle, ils se complaisent dans ce qu'a de douloureux leur passé artistique, mondain ou professionnel » (2). Il est constant de trouver chez les artistes phthisiques ce penchant à la tristesse, nous citerons seulement ceux qui la cultivèrent en quelque sorte : Musset dans ses « *Nuits* » :

« Les plus désespérés sont les chants les plus beaux »

Samain tristement caressant :

« O mon âme, mets un signet au livre d'heures,
L'Ange va recueillir le rêve que tu pleures.
(Au Jardin de l'Infante).

(1) C. Maclair : *Watteau*. Préface.

(2) Letulle : *Essai sur la psychologie des tuberculeux*. Archives Générales de Médecine 1900.

Jules Laforgue, dont l'ironie est si souvent proche des larmes :

Ah ! que la vie est quotidienne...
Et du plus vrai qu'on se souviene,
Comme on fut piètre et sans génie.
(*Les Complaintes*).

Keats aux poèmes douloureux, Chopin dont les morceaux favoris étaient toujours empreints de tristesse.

La mémoire restera donc précise, mais se fixera dans une tournure mélancolique et ce trait est d'importance vis-à-vis de l'artiste.

Les poitrinaires, selon l'opinion générale, ne se rendent pas compte de leur état, ni du danger qui les menace. On a émis diverses hypothèses visant le phénomène étrange de l'illusion poussée à l'extrême chez les tuberculeux : absence de douleur, auto-suggestion, auto-intoxication bacillaire portant sur la cellule nerveuse ; le mystère subsiste. Letulle soutient cependant que « la demi-démence, qui fait croire à la guérison, au moment de l'issue fatale, est assez rare malgré tout et toujours très proche de la mort » (1). Et ce serait alors l'idée fixe de se cacher à soi-même le péril qui donnerait ce masque d'optimisme.

Quoi qu'il en soit, il est exceptionnel que l'on ne constate pas des changements profonds dans l'allure morale des phthisiques. Si certains restent doux, résignés et tendres, la plupart sont touchés au point de vue moral aussi bien qu'intellectuel, « avec tout poitrinaire on doit absolument partir de cette loi psychologique que toujours et à n'importe quelle période du mal on est en présence d'un être moral endolori, d'une âme assoupie dans ses regrets... la morale, la famille, l'amour, l'amitié n'existent plus que d'une façon contingente... seuls au milieu de tant de ruines, la volonté, la mémoire et le libre-arbitre subsisteront jusqu'à la der-

(1) Letulle : *Essai sur la psychologie des tuberculeux*. Archives Générales de Médecine 1900.

nière minute, ultimes défenseurs de la matière agonisante » (1).

Nous voyons en résumé chez les phthisiques une intelligence et une volonté augmentées au début, puis demeurant vigoureuses et égales au cours de la maladie, laissant place cependant à une asthénie psychique, liée à l'intoxication générale, asthénie qui n'est peut-être qu'apparente et résulte plutôt d'une inhibition que d'une désagrégation des facultés intellectuelles. Ainsi s'extérioriserait cette paresse mentale, cette langueur, sous forme d'une recherche de l'immobilité dans le rêve.

Cette obsession intellectuelle, avec exagération de l'aboulie, cet état de rumination mentale peut prendre chez les artistes un aspect suave et charmant qui les conduit à un sentimentalisme tendre et idéalisé, comme chez Watteau. Contemplatifs, « amis du rêve », ces indécis vont chercher le repos à travers la monotonie et le silence. Une aggravation du mal surgit-elle, le malade devient sombre et taciturne ; cela coïncide bien avec la loi de M. Th. Ribot, selon lequel « un état affectif se ramène à une exaltation ou une dépression de l'énergie » (2).

Dans l'état d'âme du phthisique, les tendances affectives seront liées à une irritabilité nerveuse plus ou moins grande.

Il est certain que l'état d'esprit devient avec l'aggravation du mal beaucoup plus troublé, et insidieusement s'établit chez les phthisiques un égoïsme de plus en plus prépondérant qui bientôt se manifeste à propos de tout. C'est peut-être un aspect particulier de la lutte pour la vie à rapprocher de l'égoïsme sénile. Parfois féroce, toujours inquiet, cet égotisme ira jusqu'aux reproches les plus injustes ; c'est un besoin toujours renouvelé pour le phthisique de confier ses joies comme ses tristesses, ses illusions comme ses dé-

(1) Letulle : *Essai sur la psychologie des tuberculeux*. Archives Générales de Médecine 1900.

(2) Ribot : *Psychologie des sentiments*.

sespoirs; c'est une soif avide d'affection, de démonstrations caressantes, une exigence jalouse. Le poitrinaire ne voit que lui partout, et chez l'artiste, cet «égoïsme» outrancier se traduira souvent par un lyrisme débordant, par un «culte du moi» poussé au sublime. L'instinct esthétique est d'ailleurs fondé sur l'égoïsme et sa tendance est définie «par la poursuite égoïste de sa propre fin» (1). Jules de Gaultier ajoute: «Le sens esthétique ne commande aucun renoncement, mais il offre au contraire à l'égoïsme de celui chez qui il se développe une jouissance immédiate plus forte que celle dont le sens possessif le pourrait gratifier.» Il y a cependant place pour une résignation douce et une nonchalante euphorie. Rêveurs et absents, les malades restent en confidence avec eux-mêmes, allant jusqu'à donner l'impression d'obsédés; c'est alors vraiment qu'ils entrent dans le cadre donné par Pierre Janet, sous le nom de psychasthénie aux manifestations psychiques placées aux confins des psychoses et des névroses: apparition incoercible dans l'esprit d'idées obsédantes parasites et impératives, sans altération grave de la mémoire, du jugement et du raisonnement et ce, à la faveur d'un tempérament anxieux et aboulique, conscient de cet état morbide. D'ailleurs, se rattachant à une tendance cyclothymique le tonus mental pourrait varier selon les périodes de la maladie. Un caractère essentiel du psychasthénique est qu'il se rend compte de l'irréalité de ses idées, et nous retrouverons bien tout cela chez le phtisique artiste.

Si l'amour n'est peut-être chez les phtisiques que de l'égoïsme extériorisé, si leur âme semble se ratatiner, si l'indulgence leur manque, ils seront cependant capables, à côté de grands élans de tendresse, de rancunes vivaces, de jalousies en amitié pouvant aller jusqu'à la vésanie.

Cette tendance vers une vie intérieure intense, cet isole-

(1) Jules de Gaultier : *La moralité esthétique*. (Mercure de France, 15 décembre 1921).

ment complet, cet amour de la solitude donnent aux artistes qui en sont atteints ce caractère d'incompris que l'on retrouve sans cesse. Watteau passa pour un « petit maître galant » et les valse de Chopin les plus populaires de son temps furent certainement son œuvre la moins bonne. Vivant dans leur « tour d'ivoire », ils ont peut-être fait leurs chefs-d'œuvre sans s'en douter, puisque Watteau prisait surtout le dessin dans ses œuvres, alors que c'est le coloris qui en fait le charme inégalable. La « vis contemplativa » est aussi nécessaire à l'artiste que la « vis creativa » et elle manquera toujours à l'homme d'action.

La lente évolution de la phthisie, jointe à l'action constante des toxines, finit par pousser les malades à un « état de sublimité humaine et qui ne semble presque plus d'ici-bas » (1) ; c'est une aspiration vers « le surnaturel de la spiritualité, une identification avec l'infini ». Perdus dans leurs visions célestes, amoureux de la mort, ils paraissent délivrés de leurs liens terrestres, c'est alors l'état mystique, défini par Robert Abry « sensation habituelle de la présence divine sans que la volonté ni le raisonnement aient eu à intervenir pour en susciter la notion » (2), et cet état développe encore le goût inné de la solitude et du silence ; la religiosité durant les derniers moment du phthisique, le retour à une foi dévorante sont très fréquents.

La musique a toujours suscité un amour particulier chez les poitrinaires, agissant peut-être sur leurs sens en ce qu'elle berce leurs rêves et amplifie leurs extases. Peut-être cette action physique sur leur sensibilité résulte-t-elle des troubles apportés au tonus mental par l'intoxication.

Il est à remarquer que les phthisiques intellectuels seront rarement des penseurs profonds, des « créateurs de valeurs nouvelles », ce seront des intuitifs, des réceptifs ; ils sentiront davantage, ils souffriront avec plus d'acuité. Les arts, à

(1) Ed. et J. de Goncourt : *Madame Gervaisais*.

(2) R. Abry : *Mercur de France*, 15 mars 1921.

travers lesquels ils pourront « réaliser » leur vision intérieure, ne cesseront de tenter leur goût.

Percevant les nuances délicates et subtiles, sensibles aux saisons comme aux climats, vibrant aux peines les plus légères comme aux impressions les plus ténues, ces artistes seront dans le constant état « de la force accrue et de la plénitude » nécessaire à « l'ivresse ».

A travers les accalmies trompeuses de son mal, le phtisique va trouver des moments de résurrection; il aura les joies douces et comme enivrantes du renouveau, il éprouvera à peu près continue la volupté de la convalescence, et selon nous, c'est cet état d'euphorie persistante qui sera le point de départ de l'inspiration chez les artistes. « Pour qu'il y ait de l'art, pour qu'il y ait une action ou une contemplation esthétique quelconque, une condition physiologique préliminaire est indispensable : l'ivresse... Il faut d'abord que l'ivresse ait haussé l'irritabilité de toute la machine, autrement l'art est impossible. Toutes les espèces d'ivresses ont puissance d'art... » (1).

En conclusion, les artistes phtisiques sont comme une synthèse de toutes les aspirations, en germe chez la plupart d'entr'eux, plus ou moins intellectuels, mais puissamment exaltées de par leur génie même. Chez tous, à la suite d'une hyperexcitation générale coïncidant avec un fort érotisme, sorte de léger état maniaque, s'installe le syndrome de psychonévrose tuberculeuse caractérisé par des idées obsédantes de tristesse, d'égoïsme, de solitude, évoluant sur un fond mental aboulique et se terminant en un véritable « état mystique ».

(1) Nietzsche : *Crépuscule des Idoles, Flâneries inactuelles* (aph. 8).

CHAPITRE II

La phtisie chez un peintre : Watteau

L'œuvre de Watteau a été immense, elle a été inimitable. C'est elle qui a le plus incarné « l'esprit régence » ; mais s'il y a eu plusieurs Watteau, un seul a été unique, vraiment génial, celui de 1717 à 1721, le Watteau condamné par la phtisie.

C'est à Valenciennes, alors cité wallonne, que naquit Antoine Watteau en 1684 ; il était le second de quatre fils. Son père Jean-Philippe « maître-couvreur et charpentier », sa mère Michelle Lardenois étaient de santé vigoureuse ; le plus jeune fils Noël succéda à son père et la descendance directe existe encore ; cependant nous ignorons leur histoire clinique. C'est parce que Watteau était de constitution plutôt débile que la famille, assez modeste, ne s'opposa pas, du moins au début, à sa vocation ; Caylus (*Vie de Watteau*) rapporte que bientôt le père supprima tout subside au jeune Watteau, placé chez un peintre de la ville. A dix-huit ans, Watteau se laissa emmener à Paris par un certain Métayer, qui bientôt l'abandonna, faute d'ouvrage ; Watteau resta seul dans Paris sans argent ni protecteur. Dès ce moment apparurent chez lui les premiers signes de la maladie pulmonaire, qui ne devait aller qu'en s'aggravant peu à peu. C'est à peine si nous pouvons concevoir toute l'atro-

cité de sa misère et de ses privations. Après avoir vécu quelque temps avec Claude Gillot, il entra chez Claude Audran, peintre ornemaniste et « concierge du Luxembourg ». Rubens lui fut alors révélé; son hérité wallonne dût tressaillir en présence des toiles du maître flamand, car il le copia aussitôt fougueusement. Watteau resta à peine quelques mois chez Audran; il le quitta sous le prétexte d'un retour à Valenciennes, où il parvint vers 1709. Cependant poussé par un continué appétit de changement, Watteau rentra bientôt à Paris, après avoir pris sur le vif quelques scènes de la vie des camps. Il concourût pour le prix de l'Académie mais échoua. Reçu presque miraculeusement à l'Académie en 1712 sur l'insistance du peintre de La Fosse, Watteau pouvait enfin espérer une existence facile; il avait vingt-huit ans. Au contraire, il travailla avec une furie encore plus désespérée; en 1716, sa phtisie était franchement déclarée; aucun soin, en cette période d'ignorance médicale, ne pouvait plus l'améliorer. Le vrai Watteau se révéla alors et prodigua avec une ardeur passionnée dessins, tableaux, sanguines. Il réalisait par la suite ce qu'il est convenu de nommer « la quintessence de l'Art français », fort d'une technique qui n'a pu être surpassée, riche d'un état d'âme en quelque sorte spiritualisé.

Sa vie passionnelle ne nous a pas été révélée par les biographes; il neût pas, semble-t-il, de liaisons amoureuses; il ne se maria pas et vécut au jour le jour comme un bohème, absorbé tout entier dans son art. Ses distractions furent la lecture et la musique. De plus en plus malade, il allait bientôt loger chez M. Crozat, où pendant deux ans il trouvait à copier des dessins et études de Van Dyck, du Titien et de Rubens. En le quittant il alla chez son ami Vleughels puis chez Sirois; il devenait alors un isolé, un triste, un taciturne, ne vivant plus qu'en son idéal; et jusqu'à la veille de son départ pour Londres (1719), son existence fut inquiète et errante. Il manifestait alors ouvertement sa hantise de solitude, défendant de donner son adresse à qui la

demanderait; ses amis étaient obligés de s'occuper malgré lui de ses intérêts. Déjà perdu, il vint à Londres, dit-on, pour consulter un spécialiste alors célèbre, le Docteur Mead. Il travailla là sans relâche, acquit des sympathies nombreuses, mais le climat humide l'épuisait, il rentra en France plus malade que jamais. Son ami Gersaint le recueillait durant six mois; la faiblesse de Watteau l'obligeait alors à ne travailler que le matin. Grâce à l'abbé Haranger, Watteau put se retirer à Nogent. La cachexie s'accusait chaque jour davantage, et bientôt Watteau s'abandonnait tout entier aux consolations de la religion. Espérant encore en l'air natal pour le guérir, il préparait son voyage quand la mort l'atteignit le 18 juillet 1721. Gersaint recueillit le dernier souffle de ce peintre génial qui n'avait pas trente-sept ans.

Nous ne savons rien, ou à peu près, sur la manière dont fut soigné Watteau. Il redoutait les médecins et les railla plusieurs fois amèrement. C'est en 1710 seulement qu'il eut pu se traiter, grâce à ses moyens mieux assurés; les soins, s'il en eut, furent médiocres et en tout cas bien trop tardifs.



Grâce à Caylus et Gersaint, nous avons des documents précis sur le caractère de Watteau, leur ami. En premier lieu, ce qui frappe en Watteau, c'est son instabilité, son amour du changement, que ne manquèrent pas de noter tous ceux qui le connurent : « ... une vie agitée par l'inconstance et le dégoût qu'il avait de lui-même et de tous les hommes », « la courte durée dont était toute espèce de satisfaction dans la tête de Watteau », remarque Caylus, et ailleurs « il n'avait d'autre ennemi que lui-même et certain esprit d'instabilité qui le dominait. Il n'était pas sitôt établi dans un logement qu'il le prenait en déplaisance. Il en changeait cent et cent fois et toujours sous des prétextes

que, par honte d'en user ainsi, il s'étudiait à rendre spécieux... son instabilité l'entraînait sans cesse à des connaissances nouvelles » (1), « ...il avait le caractère inquiet et changeant... » (2).

Nous notons donc chez Watteau une hyperexcitabilité manifeste, portant aussi bien sur le domaine moteur que sensitif.

Il dissimula si jalousement ses pensées et ses actes que c'est certainement la raison pour laquelle nous ignorons tout de son intimité, « ...naturellement sobre et incapable d'aucun excès. La pureté de ses mœurs lui permettait à peine de jouir du libertinage de son esprit et on s'en apercevait rarement dans ses discours (1) », « ... il était entier dans ses volontés, libertin d'esprit mais sage de mœurs : impatient, timide, d'un abord froid et embarrassé, discret et réservé ami... » (2).

La forme que revêtit son érotisme nous est donc inconnue, mais nous savons qu'à cette époque de détente, les yeux se fermaient volontiers sur la vie privée de chacun, et en outre le métier même de peintre établissait avec les modèles des rapports familiers et fréquents; nous pourrions donc supposer que les désirs de Watteau, s'il en eût, trouvèrent facilement à se satisfaire. Quoi qu'il en soit, si Watteau fût chaste, c'est surtout parce que son Art accapara toutes ses forces.

Watteau fût désintéressé à un point qui l'égale presque à La Fontaine, « le pis aller, avait-il coutume de dire, n'est-ce pas l'hôpital ? On n'y refuse personne » ; d'ailleurs, idéaliste passionné, il avait, quoique tôt habitué à la pauvreté et à la solitude, comme une distinction native et des goûts délicats et fins. « Il était fait de manière à se dégoûter presque toujours de ce qu'il faisait... Je puis assurer qu'il voyait l'art beaucoup au-dessus de ce qu'il le pratiquait. Cette dis-

(1) Caylus : *Vie de Watteau*.

(2) Gersaint : *Catalogues de Lورانгère*.

position le rendait en tout fort peu prévenu pour ses ouvrages... c'est qu'il n'aimait point l'argent et qu'il n'y était nullement attaché. » (Caylus).

Quoique droit et noble de cœur, il était cependant railleur et son ironie fut souvent mordante. Il se laissa volontairement dépouiller par les importuns dans le seul but d'en être ainsi débarrassé, « Watteau était continuellement la dupe de ceux qui l'entouraient, en cela d'autant plus à plaindre que son esprit démêlait tout tandis que sa faiblesse l'emportait... » (Caylus), et nous sommes conduits à parler de l'aboulie qui s'imposa chez Watteau. C'est ainsi qu'il aimait la tendresse et l'amitié uniquement pour elles-mêmes. Il subissait sans chercher à dominer. Même dans la façon dont il peignait se montrait la paresse de sa volonté, « son pôt d'huile grasse... était rempli d'ordures et de poussière, et mêlé de toutes sortes de couleurs... c'était sa paresse et son indolence qui le conduisait à ce défaut... » (Caylus).

Watteau savourait la solitude et la recherchait; mais malgré cela il avait de brusques élans d'affection et de confiance, des accès de trépidante gaieté. Et Mauclair, très justement, voit dans ce besoin de se dépenser, de s'épancher, un égoïsme lié à l'excitation affective de la phtisie et à l'hyperirritabilité généralisée.

Watteau connut-il la gravité de sa maladie ? Pressentait-il sa mort ? Certains détails pourraient le laisser supposer, mais il fut réservé à l'extrême. Cependant, un élément typique, la tristesse, est relevé chaque fois dans le portrait tracé par Caylus, Gersaint ou M. de Julienne. « Il était de moyenne taille, n'avait point du tout de physionomie... il était sombre, mélancolique... » (Caylus), « Watteau était de moyenne taille et d'une faible constitution... misanthrope, même critique malin et avec les inconnus bon mais difficile, mordant, toujours mécontent de lui-même et des autres, et pardonnant difficilement. » (Gersaint), « de moyenne taille et de constitution faible, il avait l'esprit vif

et pénétrant, les sentiments élevés . . il méditait presque toujours . . le travail assidu l'avait rendu un peu mélancolique. D'un abord froid et embarrassé, ce qui le rendait quelquefois incommode à ses amis et souvent à lui-même » (M. de Julienne, abrégé de la vie de Watteau). « Ce raffiné de la peinture, écrit Rocheblave (1), nous est bien figuré par une toile où il s'est représenté avec M. de Julienne entre la verdure et l'eau ; Watteau s'est arrêté de peindre et debout, la palette au pouce gauche, la tête penchée sur son long cou maladif, il écoute l'œil plein de rêverie son ami qui joue de la basse de viole. »

Vivant pour lui-même et en lui-même, réfugié dans son rêve, Watteau devait fatalement aboutir au mysticisme, il s'éteignit d'ailleurs en proie à une admirable ferveur religieuse. Surtout à la pleine période de sa phtisie, Watteau peignait sans esquisse, en rêvant son œuvre pour ainsi dire, en l'inventant dans cet état d'ivresse passager, si spécial à l'intoxication bacillaire. Les images, autrefois fixées dans sa jeunesse, il les reconstituait sur ses toiles, en les tirant en quelque sorte du subconscient. Et d'ailleurs, Caylus nous apprend jusqu'où était poussé cet état de rêverie chez Watteau et la façon dont il se liait au monde extérieur par ses carnets de dessins. « Je dis que le plus ordinairement il dessinait sans objet; car jamais il n'a fait ni esquisse ni pensée pour un de ses tableaux, même légères et peu arrêtées. Sa coutume était de dessiner ses études dans un livre relié de façon qu'il en avait toujours un grand nombre sous la main . . quand il lui prenait gré de faire un tableau, il choisissait dans son recueil les figures qui lui convenaient le mieux et en formait ses groupes le plus souvent en conséquence d'un fond de paysage qu'il avait conçu ou préparé. »

Watteau nous apparaît donc bien avec tous les traits typiques qu'apporte la phtisie, irritabilité généralisée, sensibilité très affinée, aboulie marquée, tristesse avec idées

(1) Rocheblave : *Le goût en France*.

obsédantes, vie intérieure intense, amour de la solitude, hyperidéation et tendance à l'état mystique.

*
* *

Watteau a laissé un nombre considérable de dessins, quelques eaux-fortes et des peintures que l'on peut grouper en trois genres : art décoratif, scènes militaires, pastorales. Les plus belles toiles sont éparpillées un peu partout, il s'en trouve au Louvre, à Potsdam (collection de l'Empereur d'Allemagne), au Musée de Berlin, à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, à Edimbourg, au Musée de Dresde, à l'Albertina de Vienne et au Musée de Londres. Cependant, avant d'être un maître, Watteau fut un « ouvrier peintre » et peignit en quantité encadrements, écrans, paravents, tables de clavecin, panneaux de carrosse, chinoiseries, décorations murales, œuvres pour la plupart disparues, détruites aussi bien par les vandalismes de la Révolution que par ceux du goût « Louis-Philippe ».

Après quelques scènes rustiques comme l'*Abreuvoir*, le *Marais*, la *Guinguette*, le *Repas de campagne*, Watteau s'installa dans les *Pastorales* ; là, il devenait lui-même et leur imprimait le caractère particulier de son génie.

C'est avec une hâte fiévreuse que Watteau s'imprégna d'influences diverses, dénotant ainsi une sensibilité hypertrophiée ; ce fut un bouillonnement intense et l'on ne peut affirmer que par-ci par-là dans son œuvre un apport certain. En outre, pendant son séjour chez Crozat, Watteau fut en rapport avec des modèles du monde élégant, grandes dames et jeunes dandys ; il put les voir de près, noter minutieusement leurs gestes câlins, leurs poses gracieuses, saisir au vol tous ces mouvements féminins. Chez Claude Gillot il avait connu la décoration fantasque de la Comédie Ita-

lienne. Chez Audran, près du parc du Luxembourg, il avait pris le goût des paysages aux belles frondaisons de noble allure.

L'érotisme n'apparaît que comme estompé dans l'œuvre de Watteau ; nous trouvons peu ou point de nu, cependant les attitudes du grand monde et ses exquises galanteries, tout ce « libertinage » plaisaient bien à son esprit, « le petit univers de Watteau est bien à lui... dans son *Embarquement pour Cythère*, Watteau a réuni les groupes amoureux épars dans son œuvre... (II) n'a pas résumé là seulement les séductions de son art nerveux et caressant. Ce caprice de poète symbolise l'œuvre entière du peintre ; à tant de « conversations galantes » il n'est pas de conclusion plus naturelle que cette traversée vers l'île d'amour » (1). « Les regards d'artiste, les regards d'amoureux qu'il promène sur son temps ont la chasteté de ces engagements muets dont un malade n'espère rien, la grave coquetterie de fiançailles éternelles... chez lui le désir se voile, le plaisir se spiritualise. Ses toiles disent partout la caresse, nulle part la possession. » (2). Ses contemporains d'ailleurs s'y trompèrent, et donnèrent toujours Watteau comme libertin « petit maître galant » et maniéré. Nous soulignerons, surtout dans ses dernières œuvres, le caractère de douceur irréaliste, que nous n'hésitons pas à rattacher à sa phtisie.

C'est Péladan qui a dit : « L'amour est la forme attrayante de la douleur », et nous sommes ainsi amenés à étudier comment chez Watteau l'amour se transforma en exquise façon de souffrir, comment son âme assoiffée de rêve sût nous livrer ses déceptions.

Il ne faut pas nous laisser tromper par des apparences de légèreté, d'élégance, mais distinguer à travers ses œuvres les étapes d'un même rêve. « Aimons Watteau dans le grand style de sa tristesse, là seulement nous le comprendrons et

(1) Louis Hourticq : *Histoire Générale de l'Art*. (Hachette).

(2) Rocheblave : *Le goût en France*.

l'honorérons sans erreur et tout entier dans son art solitaire et pur » (1). C'est bien en effet comme un voile de tristesse profonde et nostalgique qui s'étend sur toute l'œuvre de Watteau; sa hantise de solitude, son isolement dans le rêve, inséparables de sa phisie, ont ajouté à ses peintures un air de sérénité idéalisée, un sens de tristesse douce que l'on n'a plus retrouvé chez ceux qui l'imitèrent comme Pater ou Lancret.

Nous parlerons à peine de sa technique, là encore Watteau fut un merveilleux intuitif, un innovateur. On a pu parler de symphonie des couleurs complémentaires dans ses paysages où domine toujours un ton, voilé de lueurs diffuses. Il créait ainsi « l'enveloppe aérienne ». On a vu de la noblesse dans la *Fête Champêtre* (d'Edimbourg), de la grandeur dans *l'Amour à la Campagne* (Collection Emp. d'Allemagne), et une infinie tristesse dans *La Danse* (Collection Emp. d'Allemagne). C'est assez dire que le genre de Watteau n'a pas toujours suggéré que de superficiels et légers sentiments. D'ailleurs, Watteau devint maître de sa forme et atteignit l'apogée de son talent après des tableaux comme *l'Amante inquiète*, le *Donneur de sérénades* (Musée de Chantilly) et surtout *l'Amour au Théâtre français*, *l'Amour au Théâtre italien*, *Gilles*, *l'Indifférent*, *l'Embarquement pour Cythère*. « L'œuvre *l'Amour au Théâtre Français*, écrit Maclair, est un document délicieux, mais *la Femme qui danse* est déjà une créature de rêve doux et triste. »

Dans *l'Amour au Théâtre italien* les habituels personnages sont assemblés : Arlequin, Colombine, Pierrot, Mezzetin, le Docteur méchant écoutent une sénéraade au clair de la lune ; et dans le *Gilles* (Louvre) « naïf avec sa bonne figure étonnée, douce, indiciblement résignée, aimable jusque dans l'inquiétude et la mélancolie... sur son front sans colère se lit la candeur et l'inoffensive tristesse »,

(1) C. Maclair : Watteau. Préface.

Mauclair voit : « un tel mélange de grâce, de sourire, de peine, de facticité et de profondeur qu'on en reste troublé, ému, partagé entre l'enthousiasme pour la radieuse exécution et la méditation sur l'esprit de cette œuvre absolument étrangère aux sentiments du xvii^e et du xviii^e siècles ».

C'est peut-être dans l'*Indifférent* (Louvre) que le rêve de Watteau nous apparaît dans ce qu'il a de plus élevé, de plus éloigné du monde, « ce jeune homme au visage égaré, naïf, qui passe avec un démarche balancée, dansant presque, effleurant le sol de ses fins souliers de satin... va chercher l'oubli et le silence, entre dans la tristesse vêtu des couleurs de la joie », et ce tableau « renferme une émotion profonde et dit à demi, avec discrétion, tout le poème d'une âme malade... la divine mélancolie règne dans son œuvre et ces bleus mourants, ces incarnats légers nous pénètrent de toute la tristesse des crépuscules d'automne. Le contraste des tonalités riantes et des expressions morbides est un des plus singuliers, des moins explicables éléments de charme du maître. Il a exprimé et suggéré la tristesse, sans demander aux couleurs de concourir à l'expression. » (Mauclair).

Dans l'esquisse de l'*Embarquement pour Cythère* qui est au Louvre, peut-être plus suggestive et plus belle que l'œuvre définitive de Potsdam «... c'est vraiment le pays du rêve... la nature est à la fois vraie et chimérique, elle a les teintes de l'automne. Watteau a réalisé avec un art matériel, de représenter un domaine qui ne semblait possible à évoquer que par la musique... les êtres qu'il nous présente... marchent avec lassitude... ils s'attardent... on les sent épris d'un infini inconnaissable et peu à peu tout le tableau dément son titre et nous sommes saisis de doute; il y a comme une affreuse douceur dans tout cela... tous les personnages de Watteau sont désenchantés, ils ne sont même pas émus par l'amour. Ils se frôlent et ne s'étreignent pas... et cette sorte de caresse par effluve est un régala

subtil auprès duquel les réalités de l'amour leur sembleraient une nourriture grossière. » (Mauclair).

Ainsi Watteau nous conduit à penser que derrière l'amour tout habillé de satin, tout en joyeux émoi, se cache une effarante impression de vertige; c'est le gouffre attirant et suave peint par lui; en effet, certains rapports de tons précisent avec force le caractère des choses, accusent des effets vers la puissance, la violence ou vers le calme et la douceur. « Les couleurs agissent sur l'âme... elles peuvent y éveiller des émotions, des idées qui nous reposent ou nous agitent... » (Goethe).

Tous ceux qui ont véritablement aimé Watteau n'ont pu s'empêcher de comprendre l'autre sens de l'œuvre, de goûter son charme, de « maladivité raffinée ».

C'est ainsi que les Goncourt, critiques peu sensibles mais avisés, ont pressenti la mélancolie qui émane des peintures de Watteau: « Le grand poète du XVIII^e siècle est Watteau, une création de poème et de rêve, sortie de sa tête, emplit son œuvre de l'élégance d'une vie surnaturelle. Le peintre a tiré des visions enchantées de son imagination un monde idéal et au-dessus de son temps... rien de bruyant que des jeux d'enfants... petits génies que le poète jette au seuil de ce rêve et de cet enchantement... le paradis de Watteau s'ouvre, c'est Cythère... c'est l'amour... mais c'est l'amour poétique, l'amour qui songe et pense, l'amour moderne avec ses aspirations et sa couronne de mélancolie. Oui, au fond de cette œuvre de Watteau, je ne sais quelle lente et vague harmonie murmure derrière les paroles rieuses, je ne sais quelle tristesse musicale et doucement contagieuse est répandue dans ses fêtes galantes... je ne sais quelle poésie voilée et soupirante y entretient à voix basse l'esprit charmé. L'homme passe au travers de son œuvre et cette œuvre vous venez à la regarder comme le jeu et la distraction d'une pensée souffrante, comme les jouets

d'un enfant malade et qui est mort » (Ed. et J. de Goncourt *l'Art du XVIII^e siècle*), et par ailleurs ils ont signalé une « galanterie platonique, des enlacements sans impatience, des désirs sans appétit, des voluptés sans désir... des défenses tranquilles et dédaigneuses de hâte en leur sécurité ».

« Watteau, dit Rocheblave, a mêlé son âme pensive à ces joies, à ces fêtes dont le chatoyant spectacle était le régal de ses yeux d'artiste. Il les a poétisées : à travers les amusements qui passent, il a saisi le rêve qui demeure et son rêve il l'a fixé... Watteau est l'artiste par excellence, celui qui peint son temps en y ajoutant une âme qui dépasse ce temps. »

Mauclair va encore plus loin en affirmant que la période géniale de Watteau coïncide avec la période la plus aiguë de sa phtisie. « D'ailleurs, après Crozat, les tableaux de Watteau ne représentent plus rien... nous sommes devant des songes... la vie de ces œuvres est devenue tout intérieure. Elles ont pour objet la création d'un paradis d'amour mélancolique, d'une vision enchantée et morbide... qui est devenue purement contemplative ». « Et ces sentiments étranges, cet idéalisme, ce renoncement doux, gracieux, triste, cette toute puissance du rêve... comment l'expliquer sinon par la maladie de Watteau?... Songez-vous à tout ce qu'il a fallu de solitude, de contention, de force d'isolement à ce génie pour rencontrer cette beauté sans analogue et démentir ainsi son époque... ces êtres n'ont que quelques pas à faire pour entrer dans l'infini des songes... ne plus rien voir, ne plus rien entendre, s'isoler sveltes dans un pays indéfinissable, c'est tout leur idéal et c'était celui du phtisique et de l'inquiet qui les créait à l'image de son âme. Par lui, la maladie de l'infini est venue ajouter à son art une grâce nouvelle. La maladie de l'infini est propre à toute une série d'esprits... chaque esprit apporta son poème, mais le décor a été peint une fois pour toutes et c'est *l'Embarquement pour Cythère*. » (1).

(1) C. Mauclair : *Watteau*. Préface.

Les poètes, eux aussi, n'ont pas manqué d'évoquer « l'âme divine de Watteau » et le trouble angoissant qu'il leur apportait. Verlaine a souligné le caractère d'irréalité chez les personnages de Watteau :

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune.

(*Fêtes galantes*).

St Samain, dans son poème intitulé : *Watteau* nous a suggéré toute la tristesse ressentie par lui :

Watteau, peintre idéal de la Fête jolie,
Ton art léger fut tendre et doux comme un soupir
Et tu donnas une âme inconnue au Désir,
En l'asseyant au pieds de la mélancolie.....

Et les lèvres prenant aux lèvres le baiser
Fiançaient l'amour triste à la douceur des choses.

(*Chariot d'or*).

Baudelaire qui a laissé de splendides critiques d'art, l'a désigné comme un phare entre Puget et Goya :

... Watteau, ce carnaval ou bien des cœurs illustres
Comme des papillons errent en flamboyant,
Décors frais et légers éclairés par des lustres
Qui versent la folie à ce bal tournoyant.....

(*Fleurs du Mal*).

Il nous a semblé intéressant de rapprocher de la tristesse souriante de Watteau, la tristesse mystérieuse et idéalisée de Raphaël qui mourut lui aussi phthisique à trente-sept ans comme Watteau. Dans le type de sa *Madone*, nous trouvons cette « morbidezza », cette attente douloureuse, cette beauté idéale et divine qui semble exprimer le sourire de l'âme,

« rythme savant et harmonieux comme de la musique », a dit Gauthier.

Bonington, un des précurseurs de l'impressionisme, poitrinaire également, se ressentit aussi de l'influence de Watteau ; de même Aubrey Beardsley s'apparente au peintre de Valenciennes dans son étrange génie décoratif.

Tous furent des douloureux, aux délicatesses subtiles, aux états d'âme en quête d'absolu et leur art pût s'imprégner justement de ces tendances mystiques.

En dépit de certains illusionnistes à outrance, qui craignent qu'on brise leurs idoles dès qu'on y touche, nous oserons esquisser ce que la phtisie, selon nous, a dû ajouter ou enlever à l'expression esthétique de Watteau.

Elle lui apporta la douceur féminine, la vision gracieuse des poses, la magie exquise des couleurs, vives mais tendres et adoucies cependant, la sérénité idéalisée, l'esprit de « libertinage », toujours à la recherche de « fantaisie », la mélancolie qui semble répandue dans toute son œuvre, et vers la fin de ses jours le mysticisme. Elle lui épargna peut-être le réalisme grossier et le nu. Enfin tout chez lui fut plus suggéré que reproduit. C'est en un rêve triste que flottait son « âme divine » et il embruma de vapeurs légères son lumineux coloris.

CHAPITRE III

La phtisie chez un musicien : Chopin

Un rapport profond et mystérieux existe certainement entre les divers domaines de la musique, de la poésie et de la lumière (en y comprenant les couleurs). Les analogies accourent en foule qui tendent à identifier les phénomènes lumineux aux sons musicaux, depuis leur essence même également vibratoire, leurs accords identiques (Hartmann, *Esthétique*), depuis leur même étendue de sept octaves jusqu'aux impressions semblables que l'ouïe et la vue coordonnent en œuvres d'art; c'est ainsi que les peintres voient dans leurs tableaux des tonalités, des gammes de couleurs, de l'harmonie, les poètes parlent dans leurs vers de rythme, de cadence, de mélodie et les musiciens n'hésitent pas à imaginer une audition colorée, une palette orchestrale.

On a voulu prendre souvent le musicien pour une sorte de peintre ou de poète et inversement. Il y a là une lourde exagération, mais ce que l'on ne saurait mettre en doute, sous peine de ne pouvoir différencier une phrase musicale quelconque d'une suite de bruits, c'est que « la musique est l'art de penser avec des sons » (1). Libérée de la gangue littéraire et des limites picturales, la musique est de tous

(1) J. Combarieu : *La Musique, ses lois, son évolution*, Flammarion.

les arts celui qui peut le plus forcer l'intimité de chacun; l'art musical donne donc « des formes plastiques à des réalités immatérielles » en élaborant des possibilités. « Son domaine de puissance, notamment pour l'expression du sublime, du terrible, du mystérieux s'en est étonnamment élargi; notre musique donne maintenant la parole à des choses qui jadis n'avaient pas de langue » (Nietzsche).

Si Chopin, comme virtuose du piano, a été unique, bouleversant les règles du doigté, autorisant toutes les libertés, son influence du point de vue de l'inspiration a été énorme. Il a donné un style à la musique de piano, l'a fondé en quelque sorte, permettant et préparant du même coup les tendances de l'art moderne. Il fût un maître de l'harmonie, saisissant d'instinct toutes les richesses sonores du piano, innovant un tour mélodique bien à lui, mais parmi ses belles productions, celles qui montrent ses luttes, ses angoisses en rythmes impétueux, violents, suivis de brèves accalmies, suffiraient à sa gloire ; elles datent de l'hiver où apparurent les premiers signes de sa phtisie, vers 1837.



C'est en plein cœur de Pologne, aux environs de Varsovie, à Zélazowa-Wola que Frédéric Chopin vint au monde le 22 février 1810. On a voulu voir dans l'origine slave de Chopin (il est plus Polonais que toute la Pologne, disait de lui Louis Enault,) le sens de cette mélancolie douce qu'il appela « zal », état d'âme presque intraduisible où se mêlent la joie et la douleur en une sorte de volupté. Ce qui est certain, c'est que dès sa plus tendre enfance Chopin montra une exquisite sensibilité, héritée de sa mère ; en grandissant il restait toujours un jeune homme mince et délicat dont la santé donnait de continuelles inquiétudes. Il poussa dans

une ambiance intellectuelle, s'épanouissant dans un milieu de distinction tout aristocratique. Son père Nicolas Chopin, précepteur chez la comtesse Skarbek, puis professeur de français à Varsovie avait épousé Justine Krzyzanowska en 1806 ; Frédéric était le second de quatre enfants ; Emilie la troisième de ses trois sœurs devait mourir de tuberculose pulmonaire à quatorze ans en 1827, le reste de sa famille parvint sans maladies graves à un âge avancé.

Rapidement Chopin devenait un petit prodige ; d'instinct il fuyait les jeux violents de ses camarades, il aimait la campagne et les fêtes paysannes avec leurs airs populaires et leurs danses.

A quinze ans, il publiait son premier rondeau et dès 1827 se consacrait entièrement à la musique. Après des tournées artistiques à Berlin, puis à Vienne, à Dresde, une seconde fois à Vienne, enfin à Munich où son talent s'imposait sans conteste, Chopin parvint à Paris vers la fin de l'année 1831.

Son répertoire était à peu près alors uniquement celui d'un virtuose qui recherche les difficultés pianistiques et l'excessive délicatesse du jeu.

Les troubles pulmonaires semblent avoir débuté durant l'hiver 1836-37 où Chopin fut malade de l'influenza (lettre à Wodzinski, été 1837). Alors, meurtri et désespéré par la rupture de ses fiançailles avec Marie Wodzinska, miné par le chagrin, en proie à une situation pécuniaire lamentable, sans volonté ni énergie et toujours hésitant, Chopin se laissa emmener à Londres vers juillet 1837, il n'y fit qu'une brève apparition, « Chopin est, paraît-il, très souffrant ». (Lettre de Mendelssohn du 1^{er} septembre à Hiller).

Rentré à Paris, brisé et sans but, faible et douloureux, Chopin s'abandonnait bientôt à son besoin de tendresse entre les bras de George Sand. Les premières intimités datent du printemps 1838. L'été fut une période de calme pour Chopin, mais il commençait à tousser assez pour donner des inquiétudes sérieuses, un séjour dans un climat doux fût décidé et ce fût le voyage aux Baléares. Là, le bien-être

de Chopin dura peu : après le ravissement du début, survinrent six semaines de fortes pluies et d'humidité. Chopin tomba gravement malade, il toussait continuellement, avait des crises terribles de suffocation. « D'une complexion fort délicate, étant sujet à une forte irritation du larynx, il ressentit bientôt les atteintes de l'humidité... Cette maison sans cheminée était sur nos épaules comme un manteau de glace... et notre malade commença à souffrir et à tousser. De ce moment nous devînmes un objet d'horreur et d'épouvante pour la population. Nous fûmes atteints et convaincus de phtisie pulmonaire... » (Lettre du 14 novembre de G. Sand à Madame Marliani). Le 3 décembre Chopin écrivait à Fontana : « Pendant les trois dernières semaines j'avais été malade comme un chien.... j'avais pris très froid. » Le 15 janvier, nouvelle lettre de G. Sand : « Notre pauvre Chopin est toujours très faible et très souffreteux... Il est bien accablé et tousse toujours beaucoup ». Le caractère de Chopin devint de plus en plus irritable, sa nervosité excessive ; les plus légers incidents étaient épouvantablement grossis, dénotant une impressionnabilité suraiguë, exacerbée, avec des obsessions de mort, des évocations lugubres et terrifiantes. « Le pauvre grand artiste était un malade détestable... il se démoralisa d'une manière complète... je le trouvais à dix heures du soir, pâle devant son piano, les yeux hagards et les cheveux comme dressés sur sa tête. Il lui fallait quelques instants pour nous reconnaître... en nous voyant entrer il se leva en jetant un grand cri, puis il nous dit d'un air égaré et d'un ton étrange : ah ! je le savais bien que vous étiez morts ! » (1).

Au retour il eût encore une rechute dangereuse, Chopin avait de fréquentes hémoptysies et ne fût un peu mieux qu'à Marseille, grâce aux soins du Dr Cauvières.

Jusqu'en 1847, Chopin vécut d'une vie familiale et douce, l'hiver et le printemps à Paris, l'été et l'automne dans le

(1) George Sand : *Histoire de ma vie*.

Berry, à Nohant; George Sand était à la fois l'épouse aimante, la garde-malade, la sœur de charité au rôle un peu maternel. Malgré les nombreuses réceptions où se réunissait une élite artistique et littéraire, Chopin restait absorbé le plus souvent en une attitude silencieuse. A la campagne la santé du poitrinaire se raffermissant, Chopin reprenait des forces et travaillait dans le calme. A cette époque il publia beaucoup, produisit avec ardeur, donnant en même temps des leçons à une clientèle surtout féminine.

Deux événements venaient bientôt l'accabler, « la mort de son ami (D^r Matuszinski) et de son père lui portèrent deux coups terribles. Il déclinaît visiblement, et je ne savais plus quels remèdes employer pour combattre l'irritation croissante des nerfs » (G. Sand). Sa vie était partagée alors entre les leçons, le travail et les plaisirs mondains. L'hiver 1844-45 très rigoureux augmenta les progrès de la phtisie, Chopin vécut alors fiévreusement. Le désaccord entre G. Sand et Chopin amena la rupture en 1846. Les forces de Chopin n'allèrent plus qu'en diminuant, il était dans un état de faiblesse extrême ; les années 1846 et 47 virent ses dernières compositions. Le D^r Molin, homéopathe réputé, parvint à arrêter une crise compliquée d'un état de névrose, mais l'aggravation constante de la phtisie amenait bientôt le malade à la cachexie ; il suffoquait au moindre effort, pouvait à peine monter les escaliers.

Il eût cependant le courage d'aller à Londres en avril 1848, puis en Ecosse. Il montrait là une agitation incessante, donnant des concerts un peu partout. Le séjour à Londres, dans le brouillard et le froid, aggravèrent son état. De retour à Paris, en janvier 49, la vie de Chopin ne fut plus qu'une lutte contre la mort. Le 17 octobre 1849, il succombait sans souffrances au milieu de ses amis. Il avait trente-neuf ans. La veille, il s'était confessé à l'abbé Jélowicki et avait communiqué avec ferveur.



On a pu dire de Chopin que son œuvre fût le miroir de sa vie. Il est certain que si Chopin fût bien près de partager les préjugés mondains de son époque, s'il fut attiré par le brillant de cette société superficielle et avide de coquetteries, c'est qu'il était par nature de goûts et de manières très raffinées, c'est ainsi qu'il était esclave de la mode et tenté par les bijoux ; cependant il cachait sous des apparences de froideur et d'orgueil un esprit ardemment passionné. Et parce que son imagination était vive et emportée, l'opposition entre la violence de ses sentiments et la faiblesse de sa constitution dûnt le torturer d'une façon poignante. « Jamais nature ne fut plus faite pour justifier des travers, des boutades, des singularités abruptes. » (Liszt).

Sa sensibilité était extrême, son irritabilité excessive. « Il en était ainsi de son caractère en toutes choses. Sensible un instant aux douceurs de l'affection et aux sourires de la destinée, il était froissé des jours, des semaines entières par la maladresse d'un indifférent ou par les menues contrariétés de la vie réelle... quant à sa déplorable santé... il s'en tourmentait misérablement dans les altérations insignifiantes. . . . Chopin malade était désespérant dans l'intimité exclusive... nulle humeur n'était plus inégale, nulle imagination plus ombrageuse et plus délicate, nulle susceptibilité plus impossible à satisfaire... son esprit était écorché vif ; le pli d'une feuille de rose, l'ombre d'une mouche le faisaient saigner. » (G. Sand : *Histoire de ma vie*).

Jusque dans la façon dont il donnait ses leçons, se décelait une excitabilité anormale ; il se mettait en colère parfois furieusement devant les fautes de ses élèves, brisant des crayons, empoignant ses cheveux, cassant même un jour une chaise devant George Mathias, et pourtant il était vénéré par eux. Il montrait une foi d'apôtre : « un jour qu'il

était entièrement absorbé par son jeu, complètement détaché du monde, son domestique entra doucement et posa une lettre sur le pupitre. Chopin cessa de jouer en jetant un cri, ses cheveux se tenaient debout... » M^{me} Streicher, élève de Chopin).

Chopin était très irascible et ses colères étaient terribles, il était d'ailleurs instable, aimait le changement et vivait fiévreusement, absorbé par la vie mondaine. Suivant Liszt « toute son apparence faisait penser à celle des convolvulus, balançant sur des tiges d'une incroyable finesse leurs coupes divinement colorées, mais d'un si vapoureux ténu que le moindre contact les déchire ». Et un jour, nous rapporte Ernest Legouvé (*Soixante ans de souvenirs*), Chopin ne voulut pas jouer, parce que la plume d'un chapeau l'importunait. L'instabilité de Chopin se manifesta dans ses voyages, dans son désir insatisfait du changement.

Amoureux, Chopin le fût à peu près continuellement; il eût trois romans, trois grandes passions, la première en Pologne pour une camarade de Conservatoire, Constantia Gladkowska, sa deuxième pour Marie Wodzinska, l'héroïne de sa troisième devait être George Sand, d'ailleurs selon celle-ci, c'étaient cinq, six passions qui le tenaient à la fois, toutes sincères, qui triomphaient alternativement les unes des autres; souvent dans une même soirée, il s'éprenait de deux ou trois femmes et à leur grand désappointement les oubliait aussitôt. Il eût d'ailleurs de par son attitude mystérieuse de grands succès mondains. « Chopin, écrivait un de ses compatriotes, tourne la tête à toutes les femmes et rend tous les maris jaloux. »

L'aboulie de Chopin fut certaine. Nous savons qu'avant de prendre une décision il atermoyait sans cesse, temporisait; il écrivait peu mais recommençait une lettre vingt fois, mettant jusqu'à quatre ou cinq jours à la terminer; enfin il repoussait indéfiniment la réalisation de certaines promesses.

Aussi Chopin ne fût pas l'homme du labeur acharné et

patient, il ne fût pas l'artiste des grandes entreprises ; il composa au jour le jour et s'il fût le génial virtuose du piano, c'est que chez lui l'art était instinctif, l'idée était peut-être plus sentie que pensée. Les impressions de la nature ne semblèrent pas lui apporter des sensations d'art ; ni le Berry, ni les Baléares ne l'inspirèrent, il ne se reporta guère qu'aux souvenirs de son pays. Ce qu'il lui fallait, c'était l'excitation factice de la vie mondaine, aussi ses compositions gardèrent toujours un peu cette empreinte de préciosité féminine qui s'atténua lorsqu'il s'enferma davantage en lui-même. « On perçoit dans son œuvre le singulier mélange qu'offrit sa vie : une collection de sensations recueillies au fur et à mesure, profondes et frivoles, inconsistantes, capricieuses, rarement énergiques, gardant l'exquise fraîcheur de la jeunesse quoique devenant de plus en plus malades. » (1).

Tous ceux qui l'entendirent jouer n'ont pu s'empêcher d'être frappés de son jeu idéalement doux et de la spontanéité de son inspiration. « Une fois au piano Chopin jouait jusqu'à épuisement. Atteint d'une maladie qui ne pardonne pas, ses yeux se cerclaient de noir, ses regards s'animaient d'un éclat fébrile, ses lèvres s'empourpraient d'un rouge sanglant, son souffle devenait plus court. Il sentait, nous sentions, que quelque chose de sa vie s'écoulait avec les sons et il ne voulait pas s'arrêter et nous n'avions pas la force de l'arrêter. » (E. Legouvé). « Sa création était spontanée et miraculeuse, dit George Sand, il la trouvait sans la chercher, sans la prévoir. Elle venait sur son piano soudaine, complète... mais alors commençait le labeur le plus navrant auquel j'aie jamais assisté. C'était une suite d'efforts, d'irrésolutions et d'impatiences pour ressaisir certains détails du thème de son audition... Il s'enfermait dans sa chambre des journées entières pleurant, marchant, brisant ses plumes, répétant et changeant cent fois une

(1) Elie Poirée : *Chopin*. H. Laurens.

mesure... avec une patience minutieuse et désespérée. Il passait six semaines sur une page pour en revenir à l'écrire telle qu'il l'avait tracée du premier jet.» (*Hist. de ma vie*). Mendelssohn, Meyerbeer, s'accordaient à le trouver incomparable pianiste; « tout cet homme vibrait. Le piano s'animaient de la façon la plus intense, c'était admirable à donner le frisson. » (G. Mathias). Balzac disait de Chopin « ce beau génie est moins un musicien qu'une âme qui se rend sensible. » « Son *piano* était tellement délicat, dit Moscheles, que pour obtenir les contrastes voulus, il n'avait pas besoin de se servir d'un *forte* puissant. » Et à la fin de sa vie le doigté de Chopin était devenu à peine perceptible; il remplaçait la force du son par sa qualité, c'était léger et comme féminin. Sa douceur d'exécution était sans égale, c'est pour cela que l'expression « jouer à la Chopin » a voulu représenter un jeu maniéré, un rythme désordonné, parce qu'en l'imitant on ne pouvait que le contrefaire. Parfois gai, mais aussi terriblement sarcastique, Chopin eût cependant une propension très nette à la mélancolie; il fût triste et toujours déçu dans ses aspirations; certes son exil, son existence malheureuse, toujours tourmentée de soucis d'argent, pourraient suffire à expliquer cette tristesse continue, mais nous voulons voir là un effet de l'intoxication tuberculeuse, parce que malgré tout jusqu'en 1837 Chopin fût véritablement et complètement heureux; durant cinq ans sa réputation venait de s'établir et de le consacrer, les salons parisiens le fêtaient à l'envi, on ne parlait que de lui. C'est après l'hiver à Majorque, après sa terrible crise, que l'état neurasthénique s'installait complètement chez lui pour ne plus le quitter. Ce ne fût pas certainement l'effroi du danger qui l'attrista, il ne se rendit jamais bien compte du péril.

Peu à peu Chopin en était venu à s'ennuyer partout; durant les séjours à Nohant, au milieu d'une société choisie et éclectique, il gardait un air absorbé, une attitude méditative et silencieuse. Dans son journal Delacroix dit de Cho-

pin : « Il me disait que l'ennui était son tourment le plus cruel. » Chopin ne fût ni un penseur profond, ni un véritable intellectuel, ce fût un impressif. Jeté dans un tourbillon de mondanités, il eût des aspirations de solitude, peut-être même la cherchait-il dans ces salons. Et son état pathologique le poussait à son insu vers la vie intérieure : « Il est si gai dès qu'il se sent un peu de force et quand il est mélancolique il se rejette sur son piano et compose de belles pages » (Lettre du 21 août 1839 de G. Sand à M^{me} Marliani).

Dans un jugement de la Gazette musicale du 11 Octobre 1849 Chopin était ainsi apprécié, « autant il était frêle de corps, autant il était délicat de style, un peu plus il s'évaporerait en impalpable et en imperceptible... retiré dans une existence intime et mystérieuse, il composait peu, donnait peu de leçons et ne jouait presque jamais en public... c'était le virtuose et le compositeur de la solitude rêveuse... » ; d'ailleurs lui-même révélait combien il était peu l'artiste des foules : « La foule m'intimide disait-il à Liszt, je me sens asphyxié par ces haleines précipitées, paralysé par ces regards curieux, muet devant ces visages étrangers » ; et George Sand a insisté elle aussi sur ce sentiment si particulier, « il était l'homme du monde par excellence... du monde intime... de l'heure où la foule s'en va... ; c'est alors seulement qu'il donnait tout son génie et tout son talent. » « Un petit cercle d'auditeurs choisis, dit Berlioz, chez lesquels il pouvait croire à un désir réel de l'entendre pouvait seul le déterminer à s'approcher du piano... en quelles ardentes et mélancoliques rêveries il aimait alors à répandre son âme. » Les slaves, disait-on de lui, se prêtent volontiers, mais ne se donnent jamais.

Ses amis ne purent jamais connaître les secrets de son âme inaccessible ; c'est ainsi qu'après la rupture avec G. Sand la réserve hautaine de Chopin désarma les railleries ; d'ailleurs durant toute leur vie commune il montra une telle dignité, une telle correction que nul ne pût connaître son intime pensée. Rien ne paraissait, rien n'a jamais paru de

sa vie intérieure dont ses chefs-d'œuvre d'art étaient l'expression mystérieuse et vague.

Son égoïsme ne pût guère se montrer dans les exigences de la vie journalière, cependant, malgré ses largesses brusques, ses façons de dépenser sans compter, Chopin dans sa correspondance ne nous renseigne guère que sur des gains possibles, sur des bénéfices à retirer de ses compositions. En art, Chopin fût parfait égoïste, n'aimant que ce qui lui ressemblait, c'est ainsi qu'il eût une affection particulière pour la musique de Bellini. Si Schumann, Liszt, Meyerbeer, Mendelssohn, Berlioz, Halévy lui manifestèrent à tout instant une vive admiration, Chopin n'y faisait point attention, n'essayant même pas de connaître leurs œuvres ni d'émettre sur elles un jugement sûr. Difficilement abordable par les jeunes, il les décourageait vite par ses manières hautaines. En réalité, Chopin aima moins qu'il ne fût aimé, malgré qu'il eût des amis fervemment admirateurs : Franchomme, Fontana et Delacroix. Tout ce qui n'était pas sa musique lui était indifférent. George Sand a insisté sur la jalousie de Chopin qui confina à la vésanie, « son caractère s'aigrissait de jour en jour, il en était venu à me faire des algarades de dépit, d'humeur et de jalousie en présence de tous mes amis et de mes enfants. » (*Histoire de ma vie*). Dans son roman de *Lucrezia Floriani*, sous les traits du Prince Karol, elle nous montre Chopin comme un véritable détraqué, un névrosé, jaloux de tout, « tout lui était un objet d'horreur et de jalousie furieuse, insensée... » Nous ne pensons pas à l'exagération de G. Sand, elle était trop froidement sensuelle pour se laisser aveugler sur les défauts de ses amants et trop amoral pour s'emporter contr'eux.

L'étude minutieuse du caractère de Chopin montre bien qu'à un esprit singulièrement âpre, aux impulsions spontanées, originales et comme instinctives, se joignait une tendance vers la gentillesse et la préciosité; au lieu de s'épanouir en virile maturité, il resta toujours un peu l'artiste maniéré. Mais la phtisie, en lui apportant son syndrome

psychonévrosique, devait rendre Chopin tout différent ; sa sensibilité atteignait les limites du suraigu ; son érotisme le poussait vers des ardeurs inassouvibles et ce sont justement ces tristesses, ces amertumes de l'amour non partagé, qu'il sût nous traduire en accents dépourvus de mièvrerie.

Son aboulie le conduisait à une insouciance absolue de ce qui n'était pas son art ; les tendances vers la solitude et la vie intérieure en se heurtant à des goûts mondains et frivoles ne faisaient qu'ajouter un élément de plus à la qualité douloureuse de son inspiration. Son égotisme, suivant les progrès de sa mélancolie, l'enfermait bientôt dans son rêve, « rien n'était plus pur et plus exalté en même temps que ses pensées... toujours perdu dans ses rêveries il (Prince Karol) n'avait point le sens de la réalité. » Tous ses souvenirs se rapportèrent à sa jeunesse, à ses premières impressions : polonaises et mazurkas. Enfin il eût des crises aiguës, notamment aux Baléares, paroxysmes qui confinaient à la psychose, au milieu de la forme latente de psychonévrose.

*
* *

Nous ne nous promettons pas d'analyser toute l'œuvre de Chopin, qui fût considérable, inégale dans sa valeur artistique, nous jetterons seulement un rapide coup d'œil sur la production antérieure à la phtisie pour étudier plus spécialement les dernières compositions.

On a répété à l'envi que la musique exprime, traduit des états d'âme, qu'elle est le langage des émotions ; on a voulu la définir sous des formules, mais en réalité rien n'est plus vague que tout cela. Il y a sûrement à la base de la musique le sentiment ; selon Beethoven toutes les émotions, même la colère, peuvent être des sources d'inspiration musicale. Cependant, le sens d'une composition musicale étant en fait

à peu près intraduisible dans le langage verbal, les émotions qu'elle suscite ne peuvent être qu'indirectement transmises par images; seul le mouvement, « le vouloir-devenir-vivant à tout prix, la succession rapide des sensations » pourront reproduire le dynamisme de la passion. Si la musique est un acte de l'intelligence, l'émotion et la pensée n'y sont pas en réalité nettement discernables. Quelque chose en musique doit rester sans explications, par crainte de n'être plus musical ; et nous sommes loin de savoir le pourquoi de ce que nous ressentons en entendant un bel orchestre; il y a là une émotion qui doit une partie de son charme à l'état demi-conscient et mystérieux qui accompagne toujours une audition musicale. Sans doute les excitations sonores amènent sur les organismes des réactions mécaniques et involontaires, portant aussi bien sur le système nerveux périphérique que sur la respiration et la circulation (expériences avec des notes isolées et avec de vraies compositions); M. le Professeur Cruchet dont l'opinion est affirmée par de nombreuses observations cliniques nous a signalé l'action certaine des sons sur les enfants anormaux ; mais il n'est pas possible de savoir si ces réactions précèdent, suivent, ou accompagnent les effets purement psychiques de l'expression musicale. Il faut admettre une étroite relation entre l'oreille et la vie psychologique musicale. Il semblerait que les images musicales aient une localisation cérébrale (Dr Ingénieros. *Le langage musical et ses troubles hystériques*), on a relaté des observations d'amusies, analogues aux aphasies, totales ou partielles, sensorielles ou motrices, intéressant soit la lecture musicale, soit seulement l'exécution; on a relaté aussi des hyper et des paramusies.

Il semble qu'au moyen des sons le musicien ne puisse pas fixer sa pensée avec précision, d'où les divergences dans l'interprétation d'une phrase musicale ; c'est une question de sensibilité, de mise en vibration; le tuberculeux de par son émotivité plus affinée paraît être un résonateur plus

subtil ; de même que dans le langage la pensée s'exprime à travers les mots, de même en musique, les notes d'une mélodie supposent une pensée, quoique d'un autre ordre, car cet acte de l'intelligence ne peut être identifié à un système de signes uniquement artificiel.



Nous ne discuterons pas la valeur de la pensée dans l'œuvre de Chopin, toujours est-il que cette pensée, il ne pût ou ne voulût l'exprimer que par la musique, « il est musicien, rien que musicien. Sa pensée ne peut se traduire qu'en musique » (Franchomme). La musique de Chopin fût plus expressive qu'imitative, son génie éclatait brusquement en éclairs fugitifs. Ce fût d'ailleurs souvent l'opinion émise par les contemporains de Chopin : « Ces mélodies fiévreuses, cette harmonie inquiète réclament un toucher sympathique, une âme au bout des doigts ».

La phrase mélodique de Chopin est d'une grâce féminine et délicate, « profonde et exquise, presque insaisissable ». La mélodie « à la Chopin » est très caractéristique, c'est à l'intérieur de la mélodie comme une descente lente, puis une montée rapide et ces formes suggèrent un caractère non pas de danse mais de « pantomime idéale et mystérieuse ». La phrase, longue et ample, coupée d'incidentes, grandit peu à peu ; elle est d'un charme délicieux, et sur la terminaison des groupes sonores s'étendent les arabesques « à la Chopin », soit en *grupetti*, soit en fioritures capricieuses. Il y a une animation graduelle, puis la mélodie semble devenir vocale, les notes se répètent, les appogiatures, les accents se multiplient ; la voix, après des inflexions, semble ne s'arrêter qu'à bout de souffle et il y a là comme une envolée de lyrisme. D'ailleurs, Chopin exécutant ressemblait au compositeur, dans le *tempo rubato*, rythme affectionné

de Chopin, comme dans le *legato* de son jeu, il y a une eurythmie due au juste équilibre des courbes mélodiques et des accompagnements systématiquement monotones; d'ailleurs plusieurs chants peuvent se croiser et se développer parallèlement. La conception artistique de Chopin semble se plaire au vague, flotter entre le rêve et la passion, « les couleurs sombres lui siéent infiniment et son deuil aime à s'entourer de broderies, de dentelles et de bijoux. » (E. Poirée). L'accompagnement de la phrase mélodique est réalisée par des accords, des arpèges montants ou descendants, « milieu amorphe » d'où se dégage et surgit le chant ; mais les accords sont disposés et choisis, de façon qu'une atmosphère harmonique flotte impalpable autour de la mélodie. Cette impression se retrouve dans toutes les parties de l'œuvre.

Chopin inventa surtout dans les détails, grâce à un instinct merveilleux d'harmoniste, et il obtint des sonorités nouvelles. Ne visant pas au fracas pianistique, sa douceur d'exécution devint proverbiale: « Qu'on imagine une harpe éolienne qui aurait toute l'échelle des sons, et que la main d'un artiste jette ces sons pêle-mêle en toutes sortes d'arabesques fantastiques, de façon que toujours on entende un son fondamental grave et une délicate note haute continue... on aura une idée de l'incomparable virtuose ». (Schumann, *Davidsbündler*).

Ces formes musicales sont manifestes dans les *Nocturnes*, élégies gracieuses, « plus encore que toute autre sa musique ne représente-t-elle pas des états émotifs, des états d'âme antérieurs à l'idée et où celle-ci ne pourrait apparaître sans en altérer ou rompre le charme et la mystérieuse beauté ? Puisée dans les régions vagues et profondes de la sensibilité, l'inspiration a créé l'image sonore sans intermédiaire, sans passer par l'idée qui l'enfermerait en une formule beaucoup plus étroite » (Poirée). On y trouve l'emploi d'un nouveau procédé, « le récitatif », tranchant avec la mélodie par son allure agitée et violente parfois.

De ces dix-neuf Nocturnes, où dominent les élégies, on peut rapprocher les *Impromptus*; le chant de la *Fantaisie-impromptu* s'apparente au thème de la *Marche funèbre*; les *Ballades* et les divers morceaux de salon, à côté de compositions difficiles comme le *Boléro*, (Op. 19) et la *Barcarolle*; « tout cela est bien précieux, dit Poirée, trop précieux pour de la grande musique, mais aussi à la façon d'un objet d'art, finement ciselé, d'un bijou serti par le plus habile ouvrier ». Les *Polonaises*, parfois danses masculines, parfois marche de cour (*Grande Polonaise*) où s'étale une pompe écrasante et massive, semblent des représentations visuelles par leur rythme, agité de basses puissantes; au milieu d'un roulement de graves octaves éclate une fanfare triomphale; on a dit qu'en composant cette *Polonaise (l'Héroïque)* Chopin vit se dresser tout un cortège de princes, de magnats, de héros, et l'hallucination devint si intense que Chopin s'enfuit. Il y a dans toutes ces œuvres un caractère patriotique, un souffle d'héroïsme, comme de la révolte et de la sauvagerie.

L'ensemble des mazurkas et des valse a une allure sentimentale, c'est à la fois impersonnel et individualiste, triste le plus souvent; c'est prétentieux et raffiné. « Leurs accents émus disent quelque flirt amoureux discrètement engagé et qui finit tristement dans les larmes ». On sent que Chopin promène partout dans son œuvre son inguérissable neurasthénie à travers la monotonie des états d'âme exprimés. Les chefs-d'œuvre de Chopin sont incontestablement, outre ses *Etudes*, qui sont un but d'école, les vingt-cinq *Préludes* (deux cahiers de douze, le dernier parut seul en 1841), les quatre *Scherzos* et la *Fantaisie en fa mineur*. Là, l'artiste est vraiment dégagé des ambiances immédiates et révèle un état d'âme tout à fait affranchi des contingences personnelles. La *Sonate en si bémol mineur*, véritable poème de la mort, montre un drame poignant; quatre chants sont consacrés à cette idée obsédante. Dans l'*Allegro*, un rythme haletant, hâché et bref, suggère la brusquerie et la terreur; puis la pen-

sée s'apaise et se termine en une véritable envolée lyrique. Dans le *Scherzo*, c'est une poursuite terrifiante, une fuite éperdue, c'est la mort rôdant dans une salle de bal; une mélodie douce s'élève, puis des voix graves chuchotent comme en une psalmodie. Dans le *Triomphe de la Mort*, c'est la *Marche funèbre* qui va glorieuse, faisant courber les fronts; il y a deux accords alternés d'un effet puissant, le glas résonne, le rythme est saccadé. Alors au milieu des basses, le chant s'élève comme un appel résigné, comme une aspiration vers un espoir (ce chant semble avoir été composé antérieurement). Dans le final, coup de vent dans le cimetière, ce sont des octaves furibondes, unissonnantes et informes, d'une hardiesse inconcevable, c'est la force brutale de la mort. « Cette dernière page de l'œuvre de Chopin donne le vertige, elle ouvre l'abîme où l'être encore plein de forces et de vie va disparaître et pour toujours s'anéantir. La mort, comme thème lyrique, a inspiré tous les grands poètes, mais aucun peut-être ne l'a rendue en termes plus saisissants. » (Elie Poirée).

Jusqu'en 1837, Chopin s'occupa surtout de publier des œuvres déjà composées à Vienne et Varsovie au moment où sa productivité était intense; elle se ralentit beaucoup par la suite.

Le premier cahier d'*Etudes* dût être écrit en 1830, le second en 1834 et la date des *Préludes* doit remonter vers cette période, quoique certains d'entr'eux dûrent être retouchés et finis pendant le séjour aux Baléares. A Majorque Chopin composa la *Polonaise en ut mineur* (Op. 40), d'un caractère sombre, le troisième *Scherzo*, plus sombre et plus désolé encore, se rapprochant de la *Sonate en si bémol mineur*, parue en 1841 et dont la première esquisse dût être commencée là.

Jusqu'en 1847, Chopin donna quelques concerts où grâce à la perfection idéale de son jeu et aux ménagements habiles des sonorités, il pouvait donner le change sur son art. Il vécut ses dix dernières années d'un souffle toujours prêt à s'envoler.

Les vingt-sept *Études* en deux cahiers marquaient dès la jeunesse de Chopin ses tendances harmoniques; ce qui domine en elles c'est la virtuosité, la beauté des sonorités, gammes en tierces, en sixtes, en octaves, grands accords plaqués, arpèges immenses, association simultanée de rythmes différents. Le but en est technique et vise à des difficultés pianistiques. C'est un art transcendant, enveloppé de poésie. Les trois dernières parurent en 1840, à côté d'accents de paix profonde et comme religieuse, suscités par un bruissement mélodique, des trilles brefs s'emportent en une course vertigineuse.

Du deuxième cahier de *Préludes*, Schumann disait « ce cahier contient aussi du morbide, du fiévreux, du farouche »; et Poirée y voit les pages d'un livre de pensées musicales. Les deux *Nocturnes*, (Op. 48), parurent en 1842: « Le célèbre *Nocturne en ut mineur* est l'image d'une douleur infinie, des harpes célestes viennent apporter une lueur d'espoir qui est impuissante à rendre le calme à l'âme ulcérée de l'artiste; elle continue son récit désespéré et lance vers le Ciel une plainte suprême. » (Kleczyński). Et la gazette musicale de 1846 jugeait ainsi les deux derniers *Nocturnes*, (Op. 62): « Ces deux *Nocturnes* d'un mouvement lent, d'une teinte mélancolique, exhalent de mystérieux parfums de poésie... »

Nous pouvons donc conclure que Chopin présenta tous les stigmates mentaux de la psychonévrose tuberculeuse. Sur son état constitutionnel émotif apparurent l'instabilité, la susceptibilité, la versatilité, la rumination intellectuelle, l'aboulie avec incertitudes, irrésolution, scrupules excessifs. Des paroxysmes, en outre, se surajoutèrent en crises anxieuses et réactions organiques d'angoisse (cheveux dressés, éblouissements, sueurs). L'obsession intellectuelle prépondérante parût être l'effroi de la mort.

Dans l'œuvre de Chopin, se dégageant de l'ensemble eurythmique et doux, harmonieusement idéalisé, apparaît un

dynamisme passionnel intense comme résultant d'exacerbations subites. Une douceur mélancolique plane sur l'ensemble de la production musicale, à côté d'élans vertigineux dont la cause peut être rattachée sans conteste à la psychose tuberculeuse.

CHAPITRE IV

PATHOGÉNIE

Déjà avant Régis qui, dans son *Traité de Psychiâtrie*, a insisté fortement sur l'importance de l'étiologie tuberculeuse dans les troubles psychiques, de nombreux auteurs avaient signalé certains faits. Tous, y compris Charcot, notaient :

- 1° La fréquence de la tuberculose chez les aliénés.
- 2° L'état mental caractéristique de la plupart des phtisiques.
- 3° Les folies de la tuberculose.

Ces divers auteurs faisaient des psychoses tuberculeuses des psychoses toxiques, dûes soit aux toxines elles-mêmes, soit aux localisations cérébrales de l'infection. Des cas probants ont été relatés en effet de confusion mentale avec délire hallucinatoire, de démence précoce à forme catatonique, dont la cause remontait à l'intoxication bacillaire; cependant les autopsies ne pouvaient donner la preuve de lésions organiques du cerveau. Mais Bienvenu a cité le fait que chez les animaux les injections de tuberculine donnent lieu à une torpeur analogue à celle qui domine dans les

psychoses tuberculeuses et à celle constatée dans les traitements par la tuberculine.

Quoi qu'il en soit, ce sont là des symptômes surtout somatiques, et nous ne nous sommes intéressés qu'aux troubles uniquement psychiques, dûs à l'intoxication toxique si particulière de la tuberculose pulmonaire.

De même que les auto-intoxications par l'hyperfonctionnement des glandes endocrines donnent souvent lieu à des symptômes psychiques, de même l'intoxication bacillaire pourrait agir soit directement sur la cellule nerveuse, soit indirectement par une action excitatrice ou inhibitrice sur la sécrétion glandulaire interne.

Déjerine a signalé deux doctrines visant l'interprétation organiciste de la pathogénie des psychonévroses, mais selon lui, « pas plus que la théorie de l'intoxication trouble primordial, la théorie de l'épuisement avec ou sans intoxication secondaire ne répond à la réalité des faits cliniques ». L'installation des symptômes psychonévrosiques ne serait due qu'à des excitations émotives, extérieures ou intérieures; l'émotion aurait une action sidérante primaire avec phénomènes physiques d'angoisse, puis susciterait des actions psychologiques tardives comme les préoccupations, « tout individu en état d'émotion devien par cela même auto et hétéro-suggestible ». Les réactions physiques de l'émotion étant subconscientes, le neurasthénique, selon Janet, y répondrait sous forme d'obsession.

La constitution émotive du malade aurait donc une importance primordiale et, plus que tout autre, l'artiste serait prédisposé aux psychonévroses; en effet, les chocs émotionnels, l'épuisement, la fatigue et le surmenage s'ajoutent à la déchéance organique.

L'émotion, l'auto-observation, l'auto et l'hétéro-suggestion produiraient donc primitivement les troubles fonctionnels des psychonévroses, avec même la possibilité d'associations organiques tardives, les phénomènes phobiques devenant eux-mêmes facteurs d'excitations

émotives surajoutées. Nous savons que chez les psychasthéniques, l'inquiétude est liée à une perturbation primitive de l'émotivité, mais ce qui n'est pas douteux c'est que la tuberculose pulmonaire, par la lenteur de son évolution et de l'intoxication qu'elle apporte, (avec la syphilis et d'autres états chroniques, comme l'alcoolisme, etc... elle laisse pendant des années les malades sous une même action toxique), doit modifier puissamment l'état mental. Nous savons que chez certains individus surgissent des troubles morbides complexes de dégénérescence mentale, « les dégénérés supérieurs comprennent ces individus parfois fort intelligents ou doués de qualités artistiques remarquables, d'imagination brillante, qui en font même des génies créateurs » (1) et chez eux se retrouvent les mêmes tares psychiques : instabilité, obsessivité, impulsivité, excitabilité.

Sans nous élever contre l'importance de l'émotion dans l'apparition des troubles psychiques, nous soutenons que l'intoxication tuberculeuse ne joue pas qu'un rôle occasionnel. Certainement la phthisie, en appauvrissant la résistance physique, en avivant l'émotivité, a plus qu'une influence secondaire et simplement favorisante. Elle rend inévitable le développement des symptômes psychonévrosiques peut-être latents, mais qui sans elle n'auraient point apparu et n'auraient point évolué de la même manière. Enfin, connaissant l'influence de l'évolution génitale sur les psychoses, la tuberculose, en augmentant l'intoxication d'ordre sexuel, pourrait y ajouter encore une autre action indirecte.

Certes le substratum anatomique de l'intoxication nous est inconnu. Quant à nous, nous pensons que le fait de lésions organiques, non constatées dans le cerveau, n'infirmes pas la théorie de l'intoxication, soutenue par Régis ; longtemps la paralysie générale était restée au nombre des psychoses « sine materia ».

(1) Cestan et Verger.

Les toxines tuberculeuses ont une action démontrée sur les centres supérieurs et sur tout le système nerveux périphérique; elle agiraient comme toutes les substances toxiques, chimiques ou biologiques, excitant d'abord la fonction nerveuse puis la sensibilisant en quelque sorte et enfin à la période ultime, l'inhibant ou la désagrégeant.

Cependant cette action est très lente, et c'est sans doute ce qui fait que les symptômes de la psychonévrose tuberculeuse sont souvent peu nets, comme à peine esquissés; au contraire de l'intoxication syphilitique dans la paralysie générale qui est brutale et d'évolution rapide. L'alcool et les stupéfiants semblent avoir une même action quoique plus énergique et plus destructive.

CONCLUSIONS

I. — Watteau et Chopin présentèrent tous deux les mêmes troubles psychiques :

- 1° Hyperexcitabilité généralisée, hyperémotivité.
- 2° Erotisme à tournure sentimentale.
- 3° Aboulie.
- 4° Tristesse languissante.
- 5° Vie intérieure intense avec amour de la solitude.
- 6° Hyperidéation et tendance à l'« état mystique ».

Chez tous deux, ces divers symptômes ne furent pas marqués au même degré; l'émotivité semble avoir été plus troublée chez Chopin.

II. — Leur œuvre, si dissemblable en apparence, peut cependant suggérer un même jugement d'appréciation :

- 1° Expression douce et tendrement mélancolique;
- 2° Tendance vers un idéal mystérieux et vague ;

3° Sens esthétique répugnant aux expressions vulgaires ou grossières;

4° Caractère automnal, harmonieux et imprécis, presque convalescent, notamment dans le choix des demi-teintes.

L'œuvre de Chopin peut sembler avoir revêtu un caractère heurté et violent; cela tient sans doute au mode d'expression qui fût différent; la musique a su plus fidèlement nous traduire sa tristesse.

III. — Nous retrouvons dans l'œuvre de Watteau et de Chopin les mêmes symptômes pathologiques, déjà notés chez les poètes phthisiques, et nous sommes amenés à les attribuer à une même cause toxique, l'infection tuberculeuse.

Vu bon à imprimer :

Le Président de la thèse.

R. CRUCHET.

Vu :

Le Doyen,

D^r C. SIGALAS.

Vu et permis d'imprimer :

Bordeaux, le 24 Décembre 1921,

Le Recteur de l'Académie,

R. THAMIN.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES MÉDICAUX

- BÉRAUD. — *Psychologie du tuberculeux* (Thèse, Lyon 1902).
CHARCOT. — *Leçons sur les maladies du système nerveux*.
CHARTIER. — *Phtisie latente dans ses rapports avec les psychoses* (Thèse, Paris 1899).
DÉJERINE. — *Manifestations fonctionnelles des psychonévroses*.
P. JANET. — *Névroses et idées fixes*.
Les obsessions et la psychasthénie.
LETULLE. — *Essai sur la psychologie des tuberculeux* (Archives générales de Médecine 1900).
RÉGIS. — *Précis de psychiatrie*.
REMOND. — *Maladies mentales*.

AUTRES OUVRAGES

- D'ARGENVILLE. — *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*.
GONCOURT (Edmond de). — *Catalogue raisonné de l'œuvre de Watteau* 1875.
GONCOURT (E. et Jules de). — *L'Art du XVIII^e siècle : Watteau*.
(y est jointe la *Vie d'Antoine Watteau, peintre de figures et de paysages, sujets galants et modernes*, par M. le Comte de Caylus).

JOSZ (Virgile). — *Watteau*.

MAUCLAIR (Camille). — *Watteau*. Renaissance du livre.

SÉAILLES (Gabriel). — *Watteau*, Paris 1902.



AUDLEY (M^{me}). — *Fr. Chopin, sa vie et ses œuvres*. Paris 1880, Plon.

COMBARIEU (Jules). — *La Musique. Ses lois, son évolution*. Paris 1920, Flammarion.

ENAUT (Louis). — *Frédéric Chopin*. Paris 1856.

GANCHE (Edouard). — *Frédéric Chopin*. Paris 1921 (Mercure de France).

GOURMONT (Rémy DE). — *Promenades littéraires*. Paris 1906 (Mercure de France).

KARLOWICZ. — *Souvenirs inédits de Chopin*. Paris 1904.

LISZT (Franz). — *Frédéric Chopin*. Paris 1852.

POIRÉE (Elie). — *Chopin*. Paris, Henri Laurens.

SAND (George). — *Correspondance*.

Histoire de ma vie.

Un hiver à Majorque.

Lucrezia Floriani.

SCHUMANN (Robert). — *Ecrits sur la musique et les musiciens* (traduits par H. de Curzon. Paris, 1898).



